BnF Gallica

Iconographie de l'art profane au Moyen-âge et à la Renaissance, et la décoration des demeures. Allégories et symboles / [...]

Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

{BnF Gallica

Van Marle, Raimond (Valentin Raimond Silvain). Auteur du texte. Iconographie de l'art profane au Moyen-âge et à la Renaissance, et la décoration des demeures. Allégories et symboles / par Raimond Van Marle,.... 1931-1932.

1/ Les contenus accessibles sur le site Gallica sont pour la plupart des reproductions numériques d'oeuvres tombées dans le domaine public provenant des collections de la BnF. Leur réutilisation s'inscrit dans le cadre de la loi n°78-753 du 17 juillet 1978 :
- La réutilisation non commerciale de ces contenus ou dans le cadre d'une publication académique ou scientifique est libre et gratuite dans le respect de la législation en vigueur et notamment du maintien de la mention de source des contenus telle que précisée ci-après : « Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France » ou « Source gallica.bnf.fr / BnF ».
- La réutilisation commerciale de ces contenus est payante et fait l'objet d'une licence. Est entendue par réutilisation commerciale la revente de contenus sous forme de produits élaborés ou de fourniture de service ou toute autre réutilisation des contenus générant directement des revenus : publication vendue (à l'exception des ouvrages académiques ou scientifiques), une exposition, une production audiovisuelle, un service ou un produit payant, un support à vocation promotionnelle etc.

CLIQUER ICI POUR ACCÉDER AUX TARIFS ET À LA LICENCE

2/ Les contenus de Gallica sont la propriété de la BnF au sens de l'article L.2112-1 du code général de la propriété des personnes publiques.

3/ Quelques contenus sont soumis à un régime de réutilisation particulier. Il s'agit :

- des reproductions de documents protégés par un droit d'auteur appartenant à un tiers. Ces documents ne peuvent être réutilisés, sauf dans le cadre de la copie privée, sans l'autorisation préalable du titulaire des droits.
- des reproductions de documents conservés dans les bibliothèques ou autres institutions partenaires. Ceux-ci sont signalés par la mention Source gallica.BnF.fr / Bibliothèque municipale de ... (ou autre partenaire). L'utilisateur est invité à s'informer auprès de ces bibliothèques de leurs conditions de réutilisation.

4/ Gallica constitue une base de données, dont la BnF est le producteur, protégée au sens des articles L341-1 et suivants du code de la propriété intellectuelle.

5/ Les présentes conditions d'utilisation des contenus de Gallica sont régies par la loi française. En cas de réutilisation prévue dans un autre pays, il appartient à chaque utilisateur de vérifier la conformité de son projet avec le droit de ce pays.

6/ L'utilisateur s'engage à respecter les présentes conditions d'utilisation ainsi que la législation en vigueur, notamment en matière de propriété intellectuelle. En cas de non respect de ces dispositions, il est notamment passible d'une amende prévue par la loi du 17 juillet 1978.

7/ Pour obtenir un document de Gallica en haute définition, contacter
utilisation.commerciale@bnf.fr.

Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

ICONOGRAPHIE DE L'ART PROFANE

**

ALLÉGORIES ET SYMBOLES

4491

305

R 217996

Fol. V
6291

LE COURAGE ET LA PRUDENCE

De la chaire de Nicolo Pisano à la Cathédrale de Sienne

Photo Alinari

H.E.
ACQUISITION
N° 278345

ICONOGRAPHIE

DE

L'ART PROFANE

au Moyen-Age et à la Renaissance

ET

LA DÉCORATION DES DEMEURES

PAR

RAIMOND VAN MARLE
Docteur de la faculté des lettres de l'Université de Paris

**

ALLÉGORIES ET SYMBOLES

AVEC 6 PLANCHES EN HÉLIOTYPIE ET 524 ILLUSTRATIONS

LA HAYE
MARTINUS NIJHOFF
1932

C.

Fol. V
6291(2)

TABLE DES MATIÈRES

PRÉFACE p.

I. L'ALLÉGORIE ÉTHIQUE 1

LE DÉVELOPPEMENT DE L'ALLÉGORIE — LES PERSONNIFICATIONS DES VERTUS ET DES VICES ET LA PSYCHOMACHIA — LES VERTUS — LES VICES — LA VANITÉ — LES VERTUS EN OPPOSITION AVEC LES VICES — LA MORALE EN ACTION — ALLÉGORIES DE DÉFAUTS À ÉVITER — L'IMAGE DE LA CHASSE DANS L'ALLÉGORIE ÉTHIQUE.

II. LES ALLÉGORIES PHILOSOPHIQUES 111

LES TRIOMPHES DE PÉTRARQUE — TRIOMPHES DE HÉROS ET DE PRINCES — ALLÉGORIES DE L'HOMME ET DE LA VIE HUMAINE — LES AGES HUMAINS — ALLÉGORIES PSYCHOLOGIQUES — LA PAIX — LA VÉRITÉ, LE TEMPS — LA VICTOIRE — L'ABONDANCE — LA PERSONNIFICATION DE LA FORTUNE — LA ROUE DE LA FORTUNE.

III. LES SCIENCES ET LES ARTS 203

LES TEXTES LES PLUS ANCIENS QUI PARLENT DES ARTS LIBÉRAUX ET LE ,,DE NUPTIIS PHILOLOGIAE ET MERCURII'' DE MARCIANUS CAPELLA — LES REPRÉSENTATIONS DES ARTS LIBÉRAUX — LES ARTS TECHNIQUES ET MÉCANIQUES — PHILOSOPHIE, THÉOLOGIE ET AUTRES SCIENCES — MUSIQUE — LES MUSES.

IV. ALLÉGORIES DIVERSES 281

LES ÉLÉMENTS — ALLÉGORIES GÉOGRAPHIQUES: VENTS, PAYS, VILLES — ALLÉGORIES CHRONOLOGIQUES: ANNÉES, SAISONS, MOIS, JOUR ET NUIT — ALLÉGORIES POLITIQUES — ALLÉGORIES SOCIALES — ALLÉGORIES FANTAISISTES ET ÉNIGMATIQUES.

V. LA MORT 361

LA PERSONNIFICATION DE LA MORT — LA MORT VICTORIEUSE — LA DANSE DES MORTS ET LA DANSE MACABRE — LA RENCONTRE DES MORTS ET DES VIFS — LA MORT, LE JEUNE HOMME, LA JEUNE FEMME ET LES AMOUREUX — LA MORT ET LE SOLDAT — LA MORT SURPRENANT L'HOMME — DIFFÉRENTES REPRÉSENTATIONS SYMBOLIQUES DE LA MORT — LE MOMENT DU TRÉPAS.

VI. L'AMOUR 415

LES PERSONNIFICATIONS DE L'AMOUR — LE CHÂTEAU D'AMOUR — LE JARDIN D'AMOUR — LA FONTAINE DE JOUVENCE — LA LICORNE — ALLÉGORIES SUR LA CHASTETÉ ET LA SENSUALITÉ — L'ATTRAIT PERNICIEUX DE LA FEMME; SES DÉFAUTS ET LA FOLIE QU'EST LE MARIAGE — LES COUPLES D'ÂGES MAL ASSORTIS — EXEMPLES DE LA DÉCHÉANCE DE L'HOMME CAUSÉE PAR LA FEMME: SAMSON ET DALILA, JUDITH ET HOLOPHERNE, ARISTOTE ET PHYLLIS, VIRGILE ET LA PRINCESSE.

OUVRAGES CONSULTÉS 497

CORRECTIONS. 507

PRÉFACE DU DEUXIÈME VOLUME

Le deuxième volume de notre ouvrage sur l'Iconographie de l'Art profane est consacré aux représentations des symboles, allégories, emblèmes et autres images de notions abstraites.

Il est notoire que pendant le Moyen-Age et à l'époque de la Renaissance on professait un véritable culte pour cette manière d'exprimer les idées. Aussi le nombre d'exemples parmi lesquels nous avons dû faire un choix est-il énorme.

Avec les allégorisations moralisatrices et éthiques, nous touchons à une catégorie d'images dont une grande partie trouve généralement sa place dans le répertoire de l'art chrétien. Cependant, toutes les conceptions éthiques n'appartiennent pas à la doctrine chrétienne, et il n'en avait été publié, jusqu'ici, aucune étude qui tînt compte des interprétations figurées que l'on rencontre dans les différents pays.

La démonstration de l'existence d'une iconographie répandue et reconnue comporte nécessairement une énumération de spécimens qui peut parfois ressembler à un catalogue; malgré notre désir de renvoyer dans les notes leurs listes quelque peu fastidieuses, nous n'avons pu éviter d'en mentionner une grande quantité dans notre texte. Nous comptons sur l'indulgence de nos lecteurs, s'il leur semblait que certaines pages étaient trop encombrées de semblabes témoignages invoqués à l'appui de nos hypothèses.

D'autre part, et quoique nous nous soyons évertué à n'omettre aucun des exemples les plus intéressants, il est évident qu'il ne pouvait être question d'en faire le dénombrement complet.

Bien que les sujets qui constituent la matière du présent volume, aient été affectés à la décoration des demeures, il est à remarquer que les motifs empruntés à la vie quotidienne, dont nous nous sommes occupé dans le volume précédent, étaient plus populaires et qu'ils apparaissaient par conséquent plus fréquemment sur les murs des habitations.

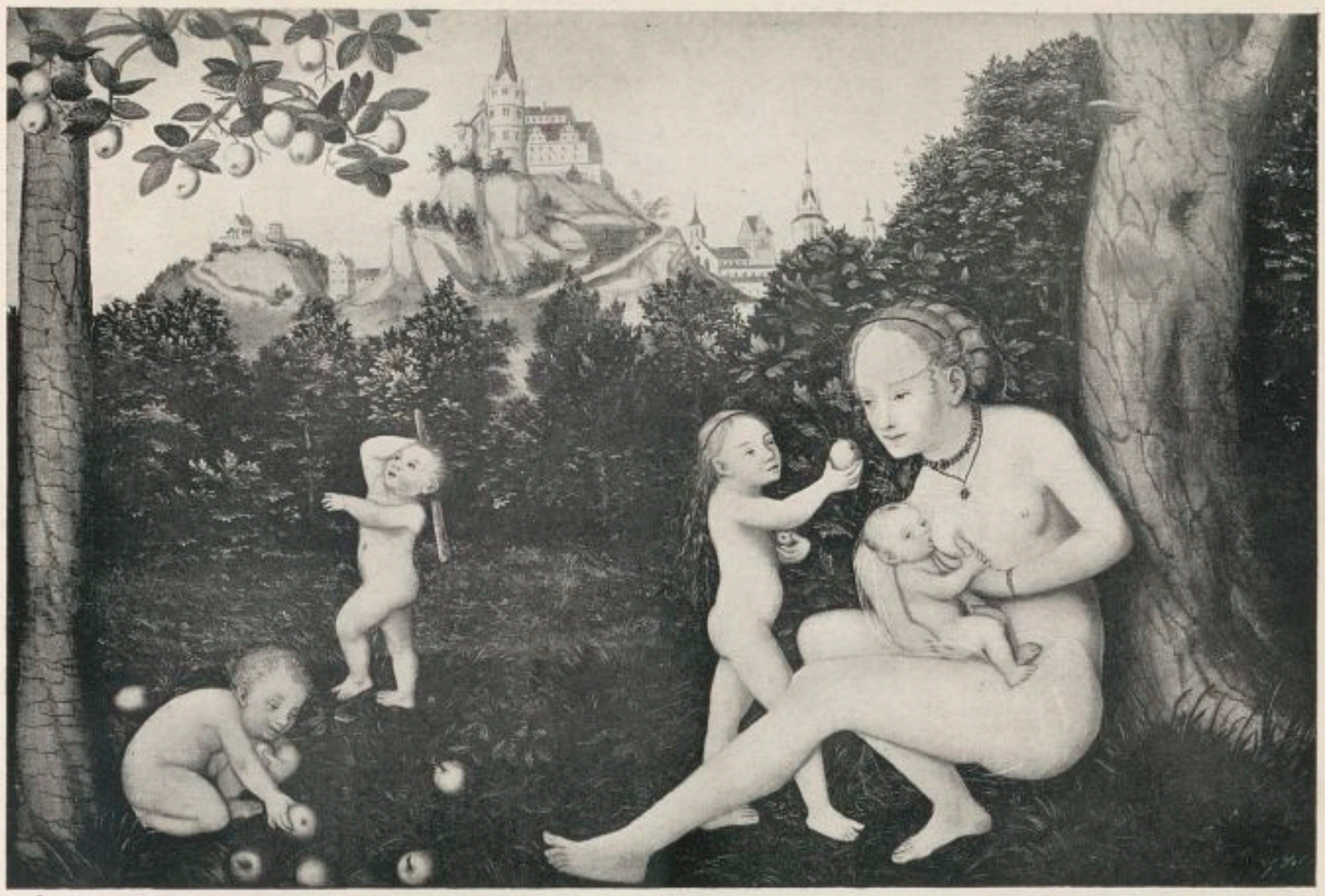
Il existe encore un autre cycle d'images profanes, qui pourra faire l'objet d'un troisième et dernier volume; il est constitué par des motifs qui, étant très aimés, ont été souvent reproduits en fresque et en tapisserie. Ce sont les sujets historiques et littéraires, c'est-à-dire des illustrations de récits tirés de la mythologie et de l'histoire ancienne, — tant de l'anti-

Fol V
6291 (2)

quité classique que de la Bible, — et des cycles mi-historiques et mi-légendaires comme ceux de Charlemagne et de la Table Ronde, et enfin d'événements dont le souvenir était parfois encore récent à l'époque où l'art les représentait. Les œuvres inspirées par des sources purement littéraires illustrent en tout premier lieu des épisodes d'épopées chevaleresques, de romans d'aventures et d'autres fictions analogues.

Nous nous proposons de préparer sous peu cette dernière partie de notre ouvrage.

San Marco di Perugia,
Septembre 1932.



CHAPITRE I

L'ALLÉGORIE ÉTHIQUE

LE DÉVELOPPEMENT DE L'ALLÉGORIE — LES PERSONNIFICATIONS DES VERTUS ET DES VICES ET LA PSYCHOMACHIA — LES VERTUS — LES VICES — LA VANITÉ ET AUTRES DÉFAUTS — LES VERTUS EN OPPOSITION AVEC LES VICES — LES ATTRIBUTS — LA MORALE EN ACTION — ALLÉGORIES DE DÉFAUTS À ÉVITER — L'IMAGE DE LA CHASSE DANS L'ALLÉGORIE ÉTHIQUE

On n'attendra pas de nous que nous fassions ici l'historique complet de l'allégorie. Toutefois, quelques considérations sur le développement de ce genre de représentation peuvent avoir leur utilité.

La représentation abstraite est généralement une sorte d'expédient pour faire comprendre au spectateur une idée qui, par sa nature, serait peu susceptible d'être figurée d'après la réalité, ou qui ne s'y prêterait aucunement. La raison d'être est souvent le caractère abstrait de l'idée même; on ne peut alors que s'incliner, puisqu'il serait difficile, si non impossible, pour l'art figuré de s'en tirer autrement.

Seulement on constate, surtout vers la fin du moyen âge et pendant la Renaissance, une habitude de pousser cette tendance à l'extrême, qui entraîne à dépasser de beaucoup les limites du bon goût. L'ensemble des symboles devient une espèce de sténographie de l'abstraction, dont il faut croire qu'elle était connue de l'artiste, et

Fig. 1. La Psychomachia et la Colère. Chapiteau roman de Notre-Dame-du-Port à Clermont-Ferrand. Photo Kingsley Porter.

également de son public. On finissait pas tout symboliser et par se complaire aux allégories les plus subtiles et les plus compliquées; si vraiment le public de ces époques les a comprises, il faudra bien convenir qu'il avait l'esprit autrement perspicace que le nôtre à cet égard. Cependant nous ne serions pas surpris qu'il y ait eu une bonne part de snobisme dans ce goût de l'image abstraite dont la signification restait dans de nombreux cas un mystère, et il est probable qu'il y en avait souvent tout autant dans l'effort que faisait l'artiste pour donner un cachet abstrait et élevé à des choses qui ont aussi bien une existence réelle et un aspect normal.

Dans l'antiquité païenne, l'allégorie se limitait généralement à une personnification, et celle-ci était à son tour étroitement liée à la mythologie, comme on le voit par exemple par ces dieux des fleuves qui, d'une part, appartiennent à l'ordre des divinités et, d'autre part, semblent bien avoir pour but de personnifier les cours d'eau.

En empruntant de semblables représentations à l'art antique, les chrétiens ont évidemment insisté tout particulièrement sur le côté symbolique de ces divinités, mais par là même ils en ont perpétué l'existence, et les dieux antiques des fleuves, des

Fig. 2. La Psychomachia. Sculptures à la cathédrale de Strasbourg.
Photo Levy et Neurdein.

villes, de la terre, de la mer, du soleil, de la lune et d'autres planètes ont subsisté comme des personnifications, souvent jusqu' au 17e siècle [1]).

Il est superflu de rappeler ici le répertoire bien connu des symboles des premiers chrétiens. Remarquons cependant que les animaux y tenaient une grande place. C'est un point qui a son importance, puisque cette tradition s'est conservée au moyen âge, et surtout pendant la période romane, encore que, comme nous l'avons dit dans notre premier volume en parlant des chimères, ce soit absolument une erreur de croire que les êtres fantastiques de l'art roman possèdent ces significations symboliques qu'on y a fréquemment cherchées. L'art byzantin avait adopté tout le répertoire du symbolisme animal des catacombes et des écrits des premiers Pères de l'Église, et Dante se servait assez couramment d'animaux pour représenter des idées.

L'art byzantin connut d'ailleurs, dès ses débuts, des personnifications qui lui étaient sans doute venues de la tradition alexandrine. Ainsi, parmi les miniatures du Dioscoride de Vienne, on trouve la personnification de l'Intelligence.

Pendant le moyen âge, l'art européen préfère toujours la personnification à l'allégorie compliquée; l'art carolingien se montre ici l'héritier de la tradition païenne et aime à représenter de la sorte les mois, les saisons, la terre et les planètes, mais les sculpteurs gothiques interprètent surtout les sujets de la religion chrétienne: l'opposition entre la synagogue et l'église est l'idée qui leur tient le plus au cœur.

1) Voir surtout F. Piper, Mythologie u. Symbolik der christlichen Kunst, 2 vol., Weimar, 1847—51.

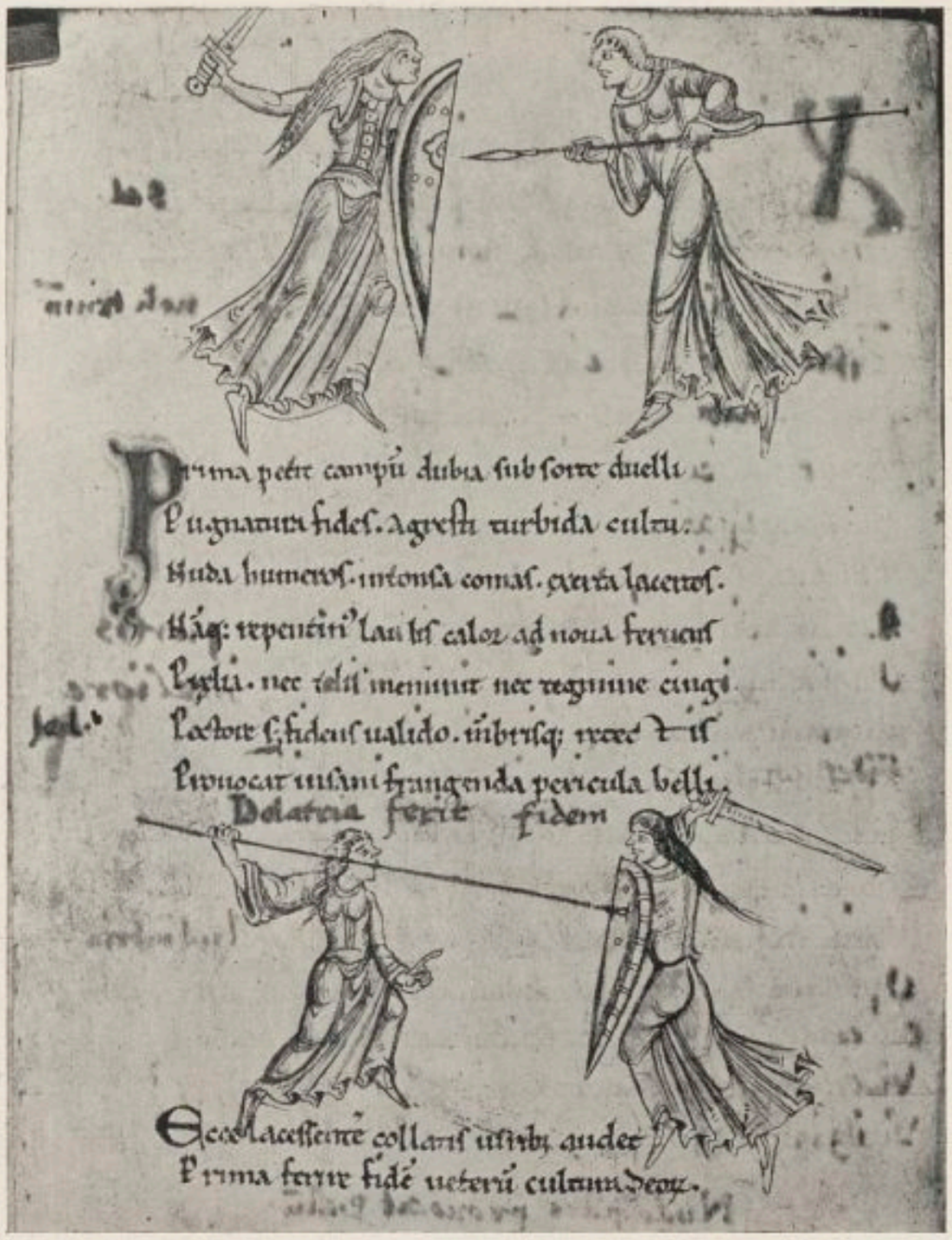


Fig. 3. La Psychomachia. Miniature anglaise d'environ 1100. British Museum. Photo du Musée.

D'ailleurs, ce goût de la simple personnification s'observe à cette même époque dans la littérature. Nous ne citerons ici que la Roman de la Rose, où figurent Raison, Jalousie, Félonie et Franchise; ceci nous rapproche des séries des personnifications de vices et de vertus si répandues dans tout le moyen âge. C'est dans la littérature aussi qu'on constate le plus nettement, vers la fin du 14e siècle, le goût des personnifications en groupes, dont l'illustration nous fournit dès cette époque des images allégoriques assez complexes. Comme exemple caractéristique, nous citerons les poésies de Guillaume de Machaut, illustrées par le „Maître aux Boqueteaux", où l'on voit par exemple „Amour" présentant à l'auteur trois de ses enfants, „Doux Penser, Plaisance et Espérance", ou encore „Nature" qui amène au poète ses enfants „Sens, Rhétorique et Musique" [1]).

1) H. Martin, La Miniature française du XIIIe au XVe siècle, Paris-Bruxelles, 1923, pl. 47, 48.

Fig. 4. La Psychomachia. Reliure sculptée en ivoire, anglaise, du 12e siècle. British Museum.
Photo du Musée.

Fig. 5. La Psychomachia et le Château de la Vertu assailli par les Vices. Tapisserie du début du 15e siècle à l'hôtel de ville de Ratisbonne.

Les textes du 15e siècle où prédominent les personnifications sont assez nombreux. Comme tels on peut citer „Le Dit de Vérité" de Chastellain, ou „L'Estrif de Fortune et de Vertu" de Martin Le Franc; ce dernier a même donné lieu à des miniatures qui ont contribué pour une minime part au développement de l'allégorie dans l'art figuré.

Fig. 6. La Sagesse et les Vertus combattant les Vices. Tableau de Mantegna au Louvre. Photo Alinari.

C'est surtout au 16e siècle que le penchant pour l'allégorie ne connut plus de bornes et dépassa largement les limites raisonnables, tant par sa fréquence que par son caractère artificiel et son manque de logique. Ainsi s'explique le succès que connurent alors les „Emblemata" d'Alciat, dont ce siècle a vu paraître de nombreuses éditions, et les „Enarrationes allegoricae fabularum" de Fulgence, qui ont été publiées à Venise en l'an 1500. Les Plantins éditèrent en 1565 les „Emblemata" du médecin

Fig. 7. La Vertu domptant le Vice. Fresque du Véronèse dans la Villa à Maser. Photo Alinari.

Adrien Junius, et un ouvrage du peintre Doni sur des représentations allégoriques vit le jour à Padoue en 1564 [1]). Aux Pays-Bas furent publiés, dans les premières années du 17e siècle, les Emblemata de Van de Venne, inspirés d'Horace, et ceux de Schoonhoven. Citons enfin les marques typographiques du 16e siècle, dont un très grand nombre contiennent des emblèmes, des personnifications et de simples allégories [2]).

Au cours de ce même 16e siècle déjà, on rencontre parfois dans la peinture vénitienne des allégories composées complexes, — comme par exemple la toile du Titien représentant la Religion chrétienne implorant le secours de l'Espagne, — qui, se développant par la suite, aboutiront aux apothéoses pompeuses du temps de Louis XIV.

---

1) *Pitture del Doni, nelle quali si mostra di nuova inventione, Amore, Fortuna, Tempo, Castità, Religione Sdegno, Riforma, Morte e Sogno, Huomo, Repubblica e Magnanimenta*, Padoue, 1564.

2) Marques typographiques des imprimeurs et libraires qui ont exercé dans les Pays-Bas etc., 2 vol., Gand, 1894. — W. Nijhoff, L'Art typographique dans les Pays-Bas pendant les années 1500 à 1540, Reproduction en fac-similé des caractères typographiques, marques d'imprimeurs, gravures sur bois et autres ornements employés pendant cette période, La Haye, 1926.

Fig. 8. La Psychomachia par Taddeo Zuccheri, au Vatican. Photo Anderson.

Avec les représentations des Vices et des Vertus nous frisons l'iconographie chrétienne. Cependant ce sujet présente aussi un côté profane qui mérite de nous retenir un instant [1]).

1) Didron, Iconographie des quatre vertus cardinales, Annales archéol., XX, p. 40. Ch. Cahier, Nouveaux Mélanges d'archéol. etc., Paris, 1875, p. 5. Barbier de Montault, Iconographie des Vertus, Revue de l'art chrét., VII, p. 325; VIII, p. 41. G. De Gregorio, Il libro dei vizi e delle vertù, Palerme, 1893. M. Stettiner, Die illustrierten Prudentiushandschriften, Berlin, 1895. E. Mâle, L'Art religieux du XIIIe siècle en France, Paris, 1902, p. 123. H. von der Gabelentz, Die Kirchl. Kunst im italien. Mittelalt., Strasbourg, 1907, p. 211—219. P. D'Ancona, L'uomo e le sue opere, Florence, 1923, p. 37. W. Molsdorf, Christliche Symbolik der mittelalterl. Kunst, 2e édition, Leipzig, 1926, p. 212. P. Clemen, Die roman. Monumentalmalerei in den Rheinlanden, Düsseldorf, 1916, p. 312. Ph. Lauer, Les Enluminures romanes des manuscrits de la Bibl. Nationale, Paris, 1927, p. 84, pl. 72.

Fig. 9. La Psychomachia. Bronze attribué à Cellini, au Musée de Berlin. Photo du Musée.

Les anciens connaissaient la représentation des vertus. [1]) Ensuite, comme il a été signalé plus d'une fois, Tertullien, dans son ,,De Spectaculis'', fut le premier à personnifier la vertu sous les traits d'une jeune amazone qui combat les vices, mais c'est sans doute la description plus complète que Prudence donne, dans sa ,,Psychomachia'', du combat entre le vice et la vertu qui a surtout contribué à propager ce thème des vertus personnifiées abattant d'une manière violente, à coups de lances et d'épées, les représentants des vices quelquefois déjà terrassés et écrasés sous leurs pieds. Le sujet a été repris par de nombreux auteurs, parmi lesquels Alain de Lille, Isidore de Séville et Vincent de Beauvais, et il a été traité très fréquemment par la sculpture, principalement pendant le haut moyen âge; grâce aux travaux de M.M. Kingsley Porter et Mâle, nous en connaissons environ une vingtaine d'exemples

1) E. Bongioannini, Le vertù nelle arte rappresentative e nella litteratura, I, Turin, 1914.

Fig. 10. La Psychomachia par Giovanni Bologna. Musée National de Florence. Photo Alinari.

Fig. 11. La Psychomachia. Estampe par Philippe Galle.

appartenant à l'art roman français (fig. 1). M. D'Ancona signale des exemples italiens pour cette même période. Le thème reparaît au 13e siècle, quoique avec beaucoup moins de fréquence [1]). Nous le trouvons parfois à cette époque dans les statues monumentales aux cathédrales, dont Strasbourg nous a conservé un beau spécimen (fig. 2). Le sujet fut également connu en Allemagne mais il y resta plutôt rare; on le reconnaît notamment dans des miniatures, par exemple dans celles du Hortus Deliciarum [2]).

1) A. Kingsley Porter, Romanesque Sculpture of the Pilgrimage Roads, VII, Boston, 1923, pl. 927; VIII, pl. 1180, 1182. E. Mâle, L'Art religieux du XIIe siècle en France, Paris, 1922, p. 23. La Psychomachia est aussi sculptée sur la cathédrale de Tournai, dans les Flandres. Dehaisnes, Hist. de l'art dans les Flandres, Lille, 1886, p. 103.

2) Aussi dans une miniature ottonienne: H. Wolfflin, Die Bamberger Apokalypse, Munich, 1921, pl. 52;

Fig. 12. La Justice écrasant Néron. Dessin de l'école de Padoue du début du 15e siècle. Cabinet des Etampes, Rome. Photo Min. Ed. Naz.

Des exemples anglais nous sont fournis par une miniature d'environ 1100, illustrant le texte de Prudence, au British Museum (fig. 3), et par la reliure en ivoire sculptée du psautier qu'on croit avoir été écrit au 12e siècle pour Mélisande, fille du roi Baudouin II de Jérusalem (fig. 4) [1]).

Nous aurions pu nous dispenser de parler de cette allégorie d'un caractère si

---

v. A. Boeckler, Die Regensburg-Prüfeningen Buchmalerei des XII. u. XIII. Jahrh., Munich, 1924, pl. 34. P. Buberl, Die illum. Handschrn. in Steiermark, Beschreib. Verzeichn der illum. Handschrn. in Oesterreich, IV, Leipzig, 1911, p. 202, reproduit les miniatures de Godfridus Canonicus, *Lumen animae, tractatus de septem vitiis et virtutibus*, 1332, à Vorau. A ce sujet v. aussi H. Göbel, Wandteppiche. I, Leipzig, p. 86. Une importante miniature du Nord de l'Allemagne de la fin du 14e siècle se trouve dans un *Virtutum et Vitiorum omnium, delineatio*, à la Bibliothèque Casanatense à Rome, B. Kurth, Die deutschen Bildteppiche des Mittelalters, I, Vienne, 1926, fig. 83. Une dérivation allemande du 15e siècle se rencontre à la bibliothèque de Dresde, R. Bruck, Die Malereien in den Handschriften des Königreichs Sachsen, Dresde, 1906, p. 326. La miniature anglaise datant d'environ 1100, illustrant la Psychomachia, est reproduite dans British Museum, Schools of Illumination, reprods. from Manuscripts, II, Londres, 1915, pl. 1.

1) O. M. Dalton, Catal. of the ivory carvings of the Christian era etc. in the British Museum, Londres, 1909, Nos 28, 29.

Fig. 13. Justice, Prudence, Courage et Tempérance dans une miniature de la première Bible de Charles le Chauve à la Bibliothèque Nationale. Photo Catala.

strictement chrétien, si le thème n'avait eu également de la vogue en dehors de l'art religieux. En effet, la féroce bataille dans laquelle les vertus sont toujours victorieuses fait aussi partie du répertoire de la décoration des demeures. Dans la chambre à coucher du roi d'Angleterre, au palais de Westminster, le sujet a été représenté en peinture au 13e siècle [1]). Les exemples se présentent ensuite avec d'assez grands intervalles; cependant une importante tapisserie du début au 15e siècle, à l'hôtel de

1) C. E. KEYSER, A List of Buildings in Great Britain and Ireland having mural and other painted decorations etc., 3e éd., Londres, 1883, p. 272. W. R. LETHABY, Mediaeval Paintings at Westminster, Proceedings of the British Academy, XIII, 1927.

ville de Ratisbonne, nous prouve que le thème était encore en faveur à ce moment (fig. 5) [1]). Les cycles de peintures dans l'église de Kermaria (Côtes-du-Nord), et ceux de la „Komturei" de Kussnacht, dans la Suisse allemande, dont une figure a été retrouvée en 1873 [2]), sont d'une époque légèrement postérieure, et l'inventaire des biens de Philippe II de Savoie, mort en 1498, mentionne encore une tapisserie représentant la bataille entre les Vices et les Vertus [3]). Parmi les peintures exécutées par Mantegna pour le palais d'Isabelle d'Este, à Mantoue, qui se trouvent maintenant au Louvre, nous trouvons une lutte entre les Vices et les Vertus (fig. 6), faisant pendant à un tableau du Parnasse. Cette circonstance, outre le goût que Mantegna avait pour l'antiquité classique, explique pourquoi „la Sagesse" qui mène l'attaque a été figurée sous les traits d'une Minerve casquée. Celle-ci n'est d'ailleurs accompa-

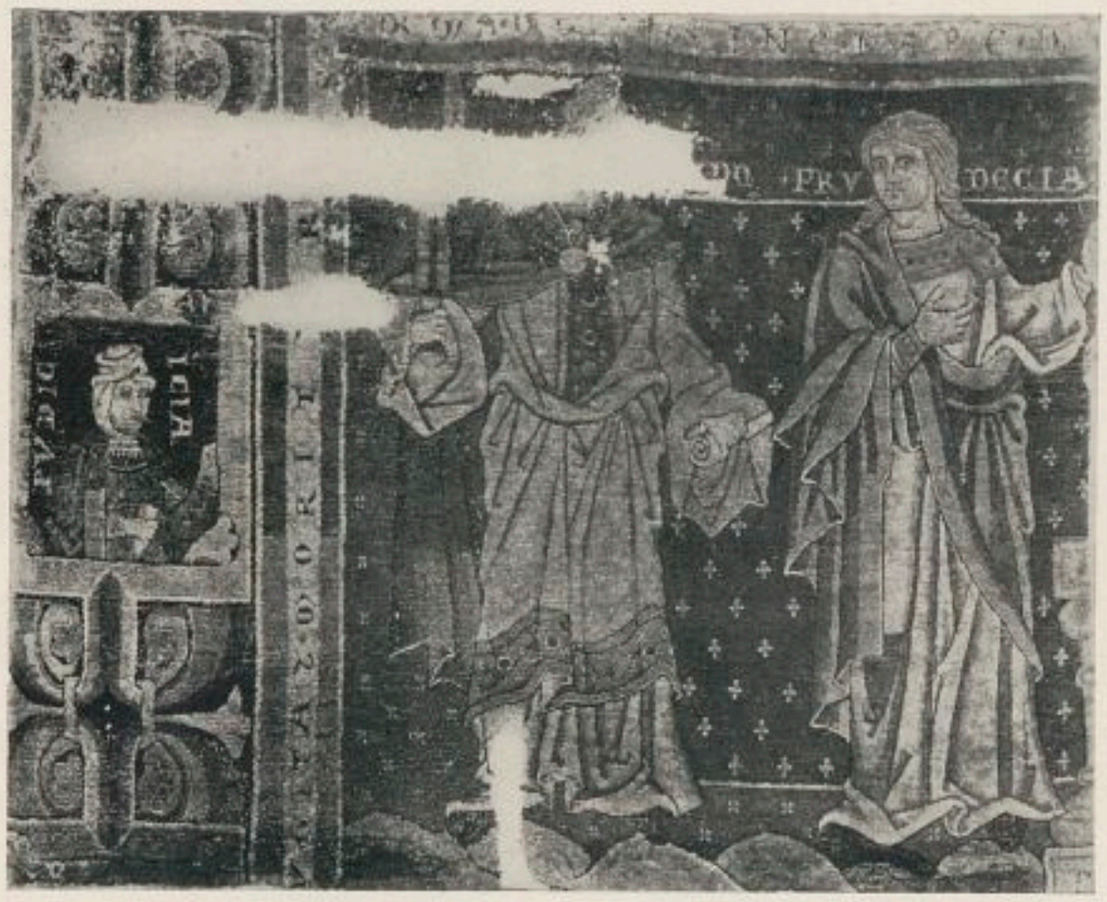


Fig. 14. Personnifications de Vertus dans la Tapisserie de la fin du 12e siècle à la Cathédrale de Quedlinbourg. Photo Bissinger.

Fig. 15. La Justice. Relief d'environ 1237 sur le Tombeau de Clément II à la Cathédrale de Bamberg. Photo Kröner.

1) B. Kurth, op. cit., III, pl. 244—246.

2) P. Gelis Didot et H. Laffillée, La Peinture décorative en France du XIe au XVIe siècle, 2e éd., Paris, s.d., pl. 49. K. Escher, Wand u. Deckenmalerei in der Schweiz, etc., Strasbourg, 1906, p. 46.

3) J. von Schlosser, Ein Veronesisches Bilderbuch und die höfische Kunst des XIV. Jahrhunderts, Jahrb der kunsthist. Samml. des allerh. Kaiserh., XVIII, 1895, p. 178.

gnée que de deux autres personnifications; dans l'une on a cru reconnaître la Philosophie, dans l'autre la Chasteté. Les vices sont bien plus nombreux; il a la Luxure, l'Inertie, l'Oisiveté, la Calomnie(?), l'Ignorance, l'Ingratitude et la Cupidité. Il est donc évident que, si l'on compare la peinture de Mantegna avec des représentations plus anciennes, on constate des variantes assez notables. Enfin Véronèse, dans la décoration de la Villa à Maser, près de Trévise, a traité les Vices et les Vertus d'une façon qui prouve que la tradition iconographique de ce thème n'était pas morte encore (fig. 7), et Taddeo Zuccheri, dans une peinture de plafond au Vatican, nous montre une parfaite „Psychomachia" (fig. 8).

Fig. 16. La Tempérance. Relief d'environ 1237 sur le Tombeau de Clément II à la Cathédrale de Bamberg. Photo Kröner.

Le motif du Vice écrasé sous les pieds de la Vertu resta en faveur jusqu'an 16e siècle, comme nous le prouvent des œuvres plastiques au Musée de Berlin et au Musée National de Florence, dont une est attribuée à Cellini (fig. 9), tandis qu'une autre est de Giovanni Bologna (fig. 10) et que deux sont de Vincenzo Danti. La Vertu y est généralement representée comme une belle femme nue, terrassant le Vice qui à l'aspect d'un homme barbu. Dans la seconde œuvre de Danti, où c'est l'Honneur qui triomphe du Mensonge, la composition ressemble à la précédente, mais la lutte se livre entre deux hommes. Dans une petite gravure appartenant à une suite d'allégories moralisatrices, Philippe Galle traite la Psychomachia encore d'une manière absolument traditionelle (fig. 11).

Fig. 17. La Prudence. Relief d'environ 1237 sur le Tombeau de Clément II à la Cathédrale de Bamberg. Photo Kröner.

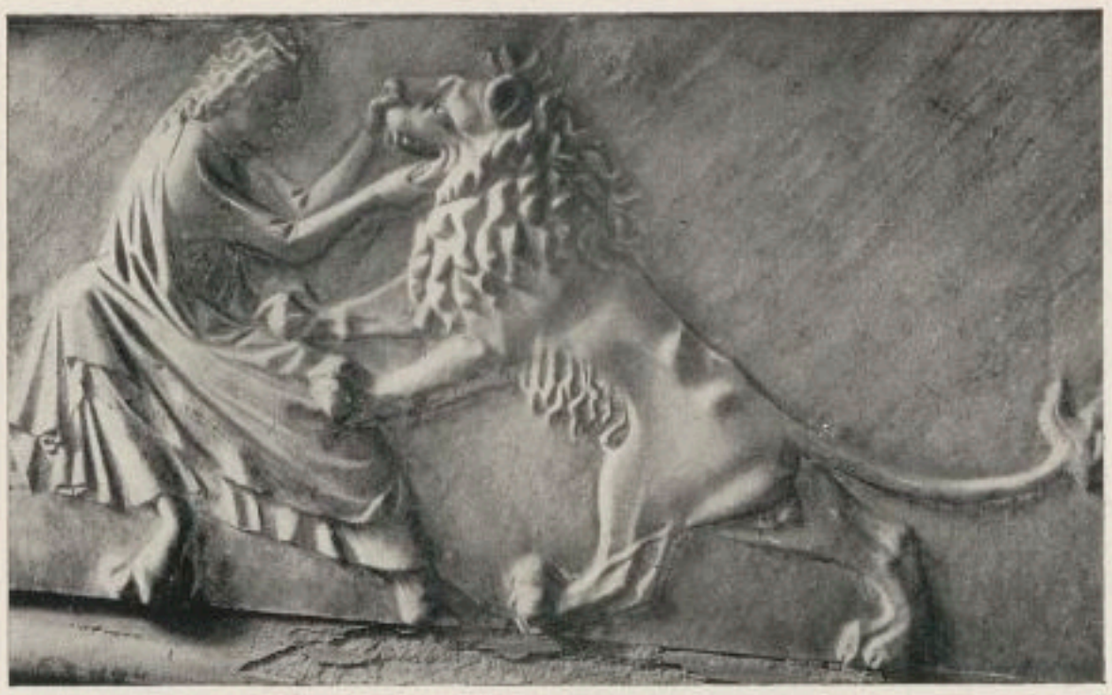


Fig. 18. Le Courage. Relief d'environ 1237 sur le Tombeau de Clément II à la Cathédrale de Bamberg. Photo Kröner.

Dans l'art chrétien, les saints terrassant des monstres sont un motif très fréquent et étroitement lié à cette idée. Plus tard, on a aussi interprété dans ce sens certains dessins de Léonard, où figurent des animaux combattant des chimères, mais ceci reste très douteux.

Il y a des représentations qui, tout en se rattachant à celles que nous venons de citer, s'en différencient quelque peu, parce que les vaincus n'y sont pas les vices eux-mêmes, mais des mécréants et des païens de l'antiquité qui les représentent. Mais ici nous nous trouvons de nouveau sur le terrain de l'art purement chrétien. Il nous paraît que ce genre de représentation a été reservé presque exclusivement à l'illustration des livres, tant manuscrits qu' imprimés. Les plus anciens spécimens sont italiens et datent du 14e siècle [1]); ensuite, les imprimeurs des beaux livres d'heures français de la fin du 15e siècle se sont également servis de ces motifs. En dehors de l'art du livre, nous n'en connaissons, pour notre part, d'exemples que par le souvenir d'un monument funéraire flamand de 1535, par une tapisserie bruxelloise d'environ la même époque, dans la collection royale d'Espagne [2]), et par les fresques peintes au 14e siècle, de la main de Giusto Menabuoi, dans l'église des Eremitani à Padoue [3]). Des dessins qui, d'après quelques-uns, en seraient des esquisses, mais qui me semblent au contraire avoir été faits d'après ces peintures, sont conservés au Cabinet des Estampes de Rome (fig. 12).

M. Koechlin cite encore une miniature française du 14e siècle, où les Vertus

---

1) J. von Schlosser, Jahrb., 1906, p. 13. L. Dorez, La Canzone delle Virtù e delle Scienze di Bartolomeo di Bartolo da Bologna, Bergame, 1904.

2) E. Mâle, L'Art religieux de la fin du Moyen Age, Paris, 1908, p. 362.

3) L. Venturi, Il libro di Giusto per la cappella degli Eremitani in Padova, Gallerie Naz. Ital., IV, 1889, p. 345; V, 1902, p. 391. Le Même, L'Arte, 1903, p. 79. J. von Schlosser, Zur Kentniss der künstlerischen Ueberlieferung im späteren Mittelalter, Jahrb. der kunsthist. Samml. des allerh. Kaiserh., XXIII, 1903. Raimond van Marle, Development of the Italian Schools of Painting, VII, La Haye, 1926, p. 399.

Fig. 19. L'Espérance par Andrea Orcagna. Or San Michele, Florence.
Photo Alinari.

défendent un château contre les Vices qui essayent d'y pénétrer [1]). Ce même sujet apparaît sur la tapisserie de Ratisbonne, dèjà citée pour la Psychomachia qui s'y trouve également représentée (v. fig. 5).

L'illustration de la „Psychomachia" de Prudence avait évidemment contribué beaucoup à la diffusion des images allégoriques des Vices et des Vertus. Il y a néanmoins tout un autre répertoire qui se développa en même temps: c'est celui de la personnification pure et simple.

1) C. Koechlin, Les Ivoires gothiques français, I, Paris, 1924, p. 405, note 3.

Fig. 20. La Charité par Andrea Orcagna. Or San Michele, Florence.
Photo Alinari.

Les fresques coptes à la nécropole de Baouit nous fournissent déjà des allégories de certaines vertus et d'autres idées empruntées à la religion chrétienne. Elles existent dans l'art byzantin, comme par exemple dans l'illustration de l'Échelle Spirituelle de Jean Climaque, écrite au 6e siècle, dont on possède à la bibliothèque du Vatican un codex illustré au 11e siècle, montrant les moines entourés d'un grand nombre de Vertus et de Vices personnifiés [1]). Ces personnifications entourent aussi le Christ de l'Ascension dans une mosaïque de l'église Saint-Marc à Venise. Pourtant,

1) Tikkanen, Eine illustrierte Klimaxhandschrift der Vatikanischen Bibliothek, Helsingfors, 1890.

Fig. 21. La Charité par Giovanni di Ambrogio et Jacopo di Piero. Loggia dei Lanzi, Florence. Photo Alinari.

la contribution que l'Occident doit à Byzance pour la personnification des Vices et des Vertus, est négligeable.

Il en est tout autrement en ce qui concerne l'art carolingien, où nous trouvons, à côté des personnifications empruntées à l'art antique et offrant un aspect classique, d'autres d'un caractère analogue qui représentent des Vertus. Ainsi Théodulfe, dans des descriptions détaillées d'un Zodiaque et d'un „arbre des arts libéraux", mentionne Prudentia, Justitia, Vis (devenu plus tard Fortitudo), Moderatio (plus tard Temperantia), toutes les quatre avec leurs attributs développés. Ces quatre mêmes Vertus se retrouvent dans les écrits de Raban Maur, parmi les miniatures de la Bible de saint Calixte et de celle de Charles le Chauve, où ce ne sont que de petites demi-figures de femmes tenant une branche de palmier, et qu'on ne reconnaîtrait point si leurs noms n'étaient pas inscrits à côté (fig. 13). Les miniatures carolingiennes du Sacramentaire de Marmoutiers nous en fournissent un exemple plus aisément reconnaissable [1]).

Pour ce qui est des images allégoriques des Vertus de l'époque romane, c'est surtout en Italie que nous les rencontrons. Il en existait une mosaïque intéressante

1) J. von Schlosser, Schriftquellen zur Gesch. der karol. Kunst: Quellenschr. f. Kunstgesch. u. Kunsttechn. Vienne, 1892, Nos 1029, 1031. F. F. Leitschuh, Gesch. der karol. Malerei, Berlin, 1894, p. 59 et 272. Bibliothèque Nationale, Peintures et Miniatures de la première Bible de Charles le Chauve, Paris, s.d., pl. 4. A. Boinet, La Miniature carolingienne, I, Paris, 1913, pl. 43.

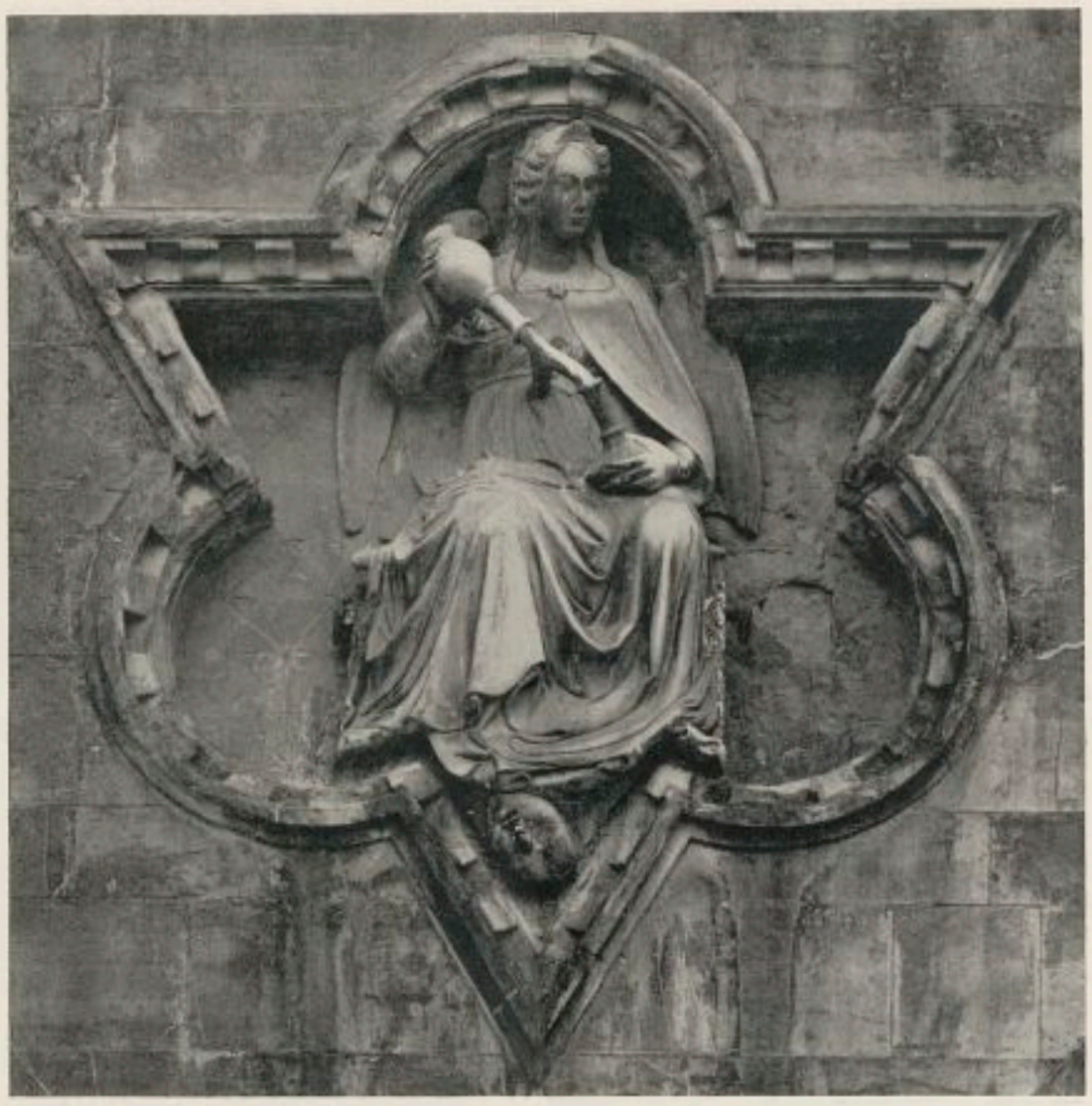


Fig. 22. La Tempérance par Giovanni di Ambrogio et Jacopo di Piero. Loggia dei Lanzi, Florence. Photo Alinari.

à Polirone, et il nous en reste des sculptures aux cathédrales de Parme, de Plaisance et de Pavie, sans oublier plusieurs autres églises et les portes en bronze de Saint-Zénon à Vérone [1]).

Dans le grand art gothique du 13e siècle, les personnifications des Vertus se remarquent fréquemment. On en rencontre des exemples parmi les décorations sculptées des cathédrales de Paris, d'Amiens, de Chartres et de Rheims, et dans les vitraux d'Auxerre. Le choix des vertus représentées varie assez bien. Parmi les vertus qui sont généralement figurées et dont le nombre atteignait parfois une douzaine, trois seulement sont fixes: ce sont les vertus théologales; il y a une tendance à y ajouter les quatre vertus cardinales, mais ici on trouve déjà bien des variations. Quant aux autres, il s'agit de séries de qualités humaines plutôt que de Vertus. Au 13e siècle, les vices, dont l'image accompagne souvent celle de la vertu opposée, ne sont généralement pas personnifiés, mais représentés par l'action; cependant on rencontre parfois la personnification du Vice, assise sur une monture. D'autre part, dans un codex de la Somme le Roi du 14e siècle, à la Bibliothèque de l'Arsenal, on voit les Vertus se tenant debout sur des animaux [2]).

1) D'intéressantes personnifications se rencontrent cependant parmi des miniatures romanes allemandes; v. A. Boeckler, Die Regensburg-Prüfeninger Buchmalerei, p. 25.

2) E. Mâle, L'Art religieux du XIIIe siècle en France, Paris, 1902, p. 137

Fig. 23. Le Courage par Andrea Pisano. Campanile, Florence.
Photo Alinari.

Les enluminures, surtout italiennes, de textes à tendances moralisatrices, contiennent des allégories assez diverses pour la représentation des Vertus, qu'on voit parfois figurées par des fruits croissant sur des arbres, thème emprunté à un sermon d'Hugues de Saint-Victor, ou par les degrés d'une échelle, d'après l'image fournie par un texte d'Honoré d'Autun. De semblables personnifications apparaissent dans un assez grand nombre de manuscrits du 14e siècle, la plupart italiens [1]). D'ailleurs,

1) D'Ancona, op. cit., p. 43. Dorez, op. cit. Il y a des personnifications très intéressantes des vertus et des vices dans les codices des *Documenti d'Amore* de Francesco Barberini; v. F. Egidi, Le Miniature dei codici barberiniani dei Doc. d'Amore, L'Arte, V, 1902, p. 1 et 78, où les représentations de l'Amour sont des allégories assez complexes. Les Vertus et les Vices personnifiés se trouvent aussi dans un manuscrit du 14e siècle du *Fiore di Vertu* à la Bibliothèque Nationale de Florence. P. D'Ancona, La Miniatura fiorentina, I, Florence, 1914, N° 111. Pour les allégories françaises des vertus, v. la miniature du Jardin des Vertus dans la *Somme le Roi* de 1295, à la Bibliothèque mazarine, H. Martin, op. cit., pl. 17.

Fig. 24. La Prudence par Andrea Pisano. Campanile, Florence.
Photo Alinari.

c'est dans ce siècle que les séries de personnifications des vertus prirent en Italie un développement considérable. Nous en citerons plus loin des exemples; nous y rencontrons des séries plus ou moins longues de personnifications, soit des Vertus, soit des Vices, ou encore de ces deux extrêmes de la nature humaine réunis et mis en opposition l'un avec l'autre.

Quant aux cycles des vertus seules, on en trouve la préparation dans les figurations d'un certain nombre d'entre elles groupées ensemble, remontant à l'époque romane, telles qu'en présentaient les mosaïques, aujourd'hui disparues, qui formaient les pavages de plusieurs églises de Rheims et de Lyon. Quelques vertus apparaissent aussi sur un relief du Jugement dernier, à un des portails de l'église de Conques (Aveyron) [1]). La Prudence, la Tempérance et la Justice se trouvent parmi

1) Clemen, op cit., p. 179—181. Porter, op. cit., pl. 396.

les fragments d'une tapisserie exécutée entre 1186 et 1203, conservés à la cathédrale de Quedlinbourg et dont il sera question plus loin (fig. 14).

Bien plus intéressants sont les reliefs du cercueil du Pape Clément II, dans la cathédrale de Bamberg, qui datent de 1237, quoique leur aspect semble avoir ete modifié quelque peu au 17e siècle [1]) (fig. 15, 16, 17, 18).

Fig. 25. La Tempérance. Chapiteau du Palais Ducal, Venise.
Photo Alinari.

Une véritable série d'importantes personnifications de Vertus, pourvues d'attributs, a été sculptée, par Niccolo Pisano, pour orner la chaire de la cathédrale de Sienne. Sur le bénitier de San Giovanni fuor Civitas, à Pistoie, qui, s'il 'nest pas de sa main, est tout au moins dans sa manière, il y a en haut les demi-figures des Vertus cardinales, et en bas, formant le pied, les trois vertus théologales debout, avec leurs attributs. Quatre statues importantes de l'école pisane, représentant la Justice, la Prudence, le Courage et la Tempérance, se trouvent au Musée du Louvre. Andrea Orcagna a sculpté les Vertus théologales qui sont sur le tabernacle d'Or San Michele, chacune accompagnée d'une vertu accessoire selon les idées empruntées aux écrits de saint Thomas d'Aquin (fig. 19, 20); enfin, on les trouve, assises aux pieds de la Vierge, dans le retable d'autel d'Ambrogio Lorenzetti, à Massa Maritima.

Il est assez intéressant d'observer, dans l'art italien du 14e siècle, une tendance à faire entrer les séries des personnifications de Vertus dans l'iconographie profane, qui ressort davantage encore à cause des endroits où on les représentait, au point de faire croire que ces images servaient surtout à des enseignements de morale laïque. Ainsi, quand Cola di Rienzi fit entreprendre à Rome une sorte de campagne électorale à base de peintures tendancieuses, les quatre Vertus cardinales figurèrent parmi les sujets allégorisés [3]). A Florence, les vertus théologales furent

1) Hasak, Geschichte der deutschen Bildhauerkunst im XIII. Jahrh., Berlin, 1899, p. 62. A. Weese, Die Bamberger Domskulpturen, Strasbourg, 1914, p. 284 et suiv. H. Beenken, Bildwerke des Bamberger Domes aus dem XIII. Jahrhundert, Bonn, 1925, note 26. H. von Reitzenstein, Clemens Grab zu Bamberg, Münchener Jahrb. der bild. Kunst, Neue Folge, VI, 1929, fasc. 3.

2) Kurth, op. cit., p. 56. J. Lessing et M. Creutz. Wandteppiche u. Decken des Mittelalters in Deutschland, Berlin, s.d. pl. 1.

3) J. von Schlosser, Quellenbuch zur Kunstgesch. des abendländ. Mittelalt., Quellenschr. z. Kunstgesch. u. Kunsttechn., Neue Folge, VII, Vienne, 1896, p. 368.

représentées, entre 1380 et '86, par Giovanni di Ambrogio et Jacopo di Piero, sur la Loggia dei Lanzi (fig. 21, 22); et, bien que le campanile soit une construction d'un caractère religieux, les reliefs d'Andrea Pisano qui y sont appliqués, et qui comprennent un cycle de personnifications de Vertus théologales et cardinales, se trouvent en somme en pleine rue[1]) (fig. 23, 24). C'est de la fin du 14e siècle que date la fresque de l'hôtel de ville de San Miniato al Tedesco en Toscane, où sept Vertus sont représentées à côté de la Vierge[2]). Légèrement plus tardives sont les images des chapiteaux (fig. 25) et les statues de Bartolomeo Bon (fig. 26)[3]), au Palais Ducal de Venise. Nous avons publié il y a quelques années une reproduction d'un chandelier en bois, peint par le Siennois Lippo Vanni (qui a travaillé de 1341 à 1375), où, en plus de quelques images de saints tutélaires de Sienne, figurent les personnifications de la Justice, de la Prudence, de la Force et de la Tempérance[4]): il est assez probable que ce chandelier servait à l'illumination d'un lieu de réunion public; d'ailleurs, dans son allégorie du Bon Gouvernement, au Palazzo Pubblico de Sienne, Ambrogio Lorenzetti avait déjà personnifié six vertus (fig. 27). Des personnifications analogues se découvrent dans le fond d'une des fresques d'Andrea de Firenze qui décorent la

Fig. 26. Le Courage par Bartolomeo Bon. Palais Ducal, Venise. Photo Alinari.

1) Les reliefs des vertus sont assez inférieurs aux autres, et il n'y a pas lieu de croire qu'ils aient été exécutés d'après des modèles de Giotto. On admettra plus facilement cette affirmation de Ghiberti pour les plus beaux parmi ces reliefs qui décorent le campanile.

2) Fresque de l'école de Niccolo di Pietro Gerini, v. VAN MARLE, op. cit., III, p. 561.

3) L. PLANISCIG. Die Bildhauer Venedigs in der ersten Hälfte des Quattrocento, Jahrb. d. kunsthist. Samml. in Wien, Neue Folge, IV, 1930. G. FOGOLARI, Ancora di Bartolomeo Bon, L'Arte, XXXV, 1932, p. 27.

4) RAIMOND VAN MARLE, Un candelabro dipinto da Lippo Vanni, La Diana, III, 1928, fasc. 1.

Fig. 27. La Magnanimité, la Tempérance et la Justice. Partie d'une fresque d'Ambrogio Lorenzetti au Palais Public de Sienne. Photo Anderson.

Chapelle des Espagnols, à Florence (fig. 28). Enfin, sur les portes de bronze d'Andrea Pisano, au Baptistère de Florence, il y a encore huit personnifications de Vertus (fig. 29, 30).

Comme le remarque M. Mâle, les Vertus sont souvent représentées sur les tombeaux; on pourrait appeler cela un honneur excessif rendu au défunt [1]). Cette observation ne s'applique pas aux décorations des tombeaux de saints, tels que celui de saint Pierre Martyr, à Saint-Eustorge de Milan, datant de 1339, ou la sépulture de saint Augustin, à Pavie, qui remonte à environ 1362, mais on peut mettre en doute si les Scaliger de Vérone, par exemple, méritaient ce même hommage. Plus tard on constate un usage encore plus répandu des images des vertus dans l'art funéraire italien, comme par exemple sur le tombeau du Pape Jean XXIII, dû à la collaboration de Michelozzo et de Donatello, et sur ceux que Pollajuolo a exécutés en bronze pour les pontifes Sixte IV (fig. 31) et Innocent VIII. A l'école de Verrocchio appartiennent les monuments funéraires dus à Francesco di Simone, dans

1) Mâle, L'Art religieux de la fin du Moyen Âge.

Fig. 28. Personnifications de Vertus par Andrea da Firenze, à la chapelle des Espagnols, Florence. Photo Alinari.

l'église Saint-Dominique de Bologne, et les fragments qui sont au Musée Jacquemart-André, à Paris (N° 850), qu'on croit originaires du tombeau de Francesca Tornabuoni, dans la Sta Maria sopra Minerva, à Rome. De Sansovino sont les tombeaux des Cardinaux Ascanio Sforza (fig. 32) et Basso (fig. 33), dans l'église Sainte-Marie-du-Peuple, à Rome, ornés des statues des quatre Vertus cardinales. Celles-ci décorent également le tombeau du Cardinal de Castro, dans la même église, exécuté en 1506 par un anonyme (fig. 34). L'habitude de faire figurer les personnifications des Vertus sur les tombeaux a été fort suivie à Venise aussi, car on y trouve des exemples assez nombreux du 15e et du 16e siècle (fig. 35) [1]).

Fig. 29. La Tempérance. Relief sur la porte de bronze, par Andrea Pisano, au Baptistère de Florence. Photo Alinari.

Un spécimen illustre de l'emploi des personnifications des Vertus pour la décoration d'un endroit destiné à des réunions publiques, est dû au pinceau de Piero Pollajuolo et a été exécuté en 1469 pour la „Mercanzia" de Florence; les panneaux dont il s'agit se trouvent

1) L. Planiscig, Die Bildhauer Venedigs in der ersten Hälfte des Quattrocento, Jahrb. der kunsthist. Sammlungen in Wien, Neue Folge, IV, 1929, fig. 42, 45. Le Même, Venezianische Bildhauer der Renaissance, Vienne 1921, p. 53, fig. 50—52, 258, 285. Tombeau de Marc-Antoine della Torre par Andrea Ricci, au Louvre.

maintenant aux Uffizi, et il est établi qu'Antonio, le plus doué des deux frères Pollajuolo, avait dessiné le carton pour la figure de la Charité, que Botticelli a peint le Courage qui fait partie de cette série, et que Verrocchio avait présenté pour le panneau de la Foi un dessin qui est actuellement aux Uffizi, mais que la commande ne lui fut pas donnée (fig. 36—42) [1]). Le peintre Miretto introduisit les Vertus dans l'énorme cycle dont il décora, dans la première moitié du 15e siècle, la „Salle de la Raison" à Padoue[2]). Prudence, Tempérance, Force, Justice et Espérance font partie d'une décoration de plafond assez complexe, que l'on attribue à Girolamo d'Andrea Mocetto et qui est aujourd'hui au Musée Jacquemart-André, à Paris (1011).

Fig. 30. Le Courage. Relief sur la porte de bronze, par Andrea Pisano au, Baptistère de Florence. Photo Alinari.

Le Pérugin plaça des personnifications de Vertus au-dessus des héros de l'antiquité, dans ses fresques du Cambio, à Pérouse, et Vasari les peignit, ainsi qu'il le déclare lui-même, dans la Compagnia della Calza, à Venise.

Dans l'art religieux, ce thème se rencontre forcément plus souvent encore: Taddeo Gaddi en a décoré la voûte de la Chapelle Baroncelli, à l'église Sta Croce de Florence. De la seconde moitié du 14e siècle datent des figures de Vertus dans l'église Saint-Dominique de Perouse. Pollajuolo y a recouru pour orner la base d'un crucifix en argent, qu'on peut voir au musée de la cathédrale de Florence; Benedetto da Maiano s'en est inspiré pour ses sculptures de la chaire de l'église Sta Croce (fig. 43). Filippino Lippi, dans la fresque de la gloire de saint Thomas qu'il exécuta à Sta Maria sopra Minerva de Rome, a placé à côte de ce saint les quatre Vertus cardinales[3]), et Raphaël les a représentées dans la „Stanza della Signatura". On les voit sur les reliefs

1) R. van Marle, op. cit., XI, p. 342, 396 et suiv. 514; XII, p. 38.
2) A. Barzon, Le Vertù nella Sala della Ragione in Padova e nell' arte mediaevale, Padoue, 1920.
3) R. van Marle, op. cit. V, fig. 35, 36; XII, p. 322. Il peignit encore la Charité et la Foi dans la chapelle décorée par lui à Sta Maria Novella.

Fig. 31. Tombeau de Sixte IV avec des personnifications de Vertus par Antonio Pollajuolo. Musée de Saint Pierre, Rome. Photo Alinari.

d'Agostino di Duccio qui ornent la façade de l'église S. Bernardino d. Pérouse, sur des sculptures attribuées à Ciuffagni dans la chapelle de Sigismond du „Temple" des Malatesta à Rimini (fig. 44) [1]), et finalement sur plusieurs fresques peu importantes de modestes églises [2]).

Dans l'art profane de l'Italie, on rencontre des personnifications de Vertus sur de nombreux reliefs en os ornant des coffrets qui proviennent du célèbre atelier des Embriachi [3]), à Venise, ainsi que sur plusieurs intéressantes peintures de cassone

1) C. Ricci, Il Tempio Malatestiana, Milan, s.d., p. 376, fig. 444—449.

2) D'Ancona, L'Uomo etc., p. 56, note 1. Un peintre assez rustique représenta les vertus théologales sur une frise, dans l'ancien couvent del „Buon Pastore", à Viterbe (fig. 45, 46).

3) J. von Schlosser Die Werkstätte der Embriachi in Venedig, Jahrb. der kunsthist. Samml. des allerh. Kaiserh., XXII, 1899, p. 271. J. O. Westwood, A descriptive Catalogue of the fictile ivories in the South Kensington Museum, Londres, p. 251.

Fig. 32. Tombeau du Cardinal Ascanio Sforza avec des personnifications de Vertus, par Sansovino. Sta Maria del Popolo, Rome. Photo Alinari.

(fig. 47) [1]). Des Vertus étaient peintes aussi sur des cartes du jeu de tarots dit du roi Charles VI, dont celles qui illustrent la Tempérance, la Force et la Justice, ont été conservées et sont au Cabinet des Estampes, à Paris; les attributs y sont presque aussi importants que les figures de femme que les tiennent (fig. 48, 49) [2]).

Des cartes de tarots peintes en Lombardie dans la première moitié du 15e siècle et

1) P. SCHUBRING, Cassoni, Leipzig, 1915, Nos 44, 45, 46, 275, 340, pl. 8, 63, 71. T. BORENIUS, Some Italian Cassone Pictures; Italienische Studien Paul Schubring gewidmet, Leipzig, 1906, p. 4, 5

2) H. R. D'ALLEMAGNE, Les Cartes à jouer du quatorzième au vingtième siècle, Paris, 1906, I, pl. des p. 172, 414, II, pl. de la p. 18.

Fig. 33. Le Courage, sur le Tombeau du Cardinal Basso della Rovere, par Sansovino. Santa Maria del Popolo, Rome. Photo Alinari.

conservées à la Galerie de Bergame comportent également des personnifications de vertus (fig. 50).

Trois des quatre Vertus cardinales se voient sur des esquisses de l'école de Pollajuolo, aux Uffizi (fig. 51 [1]), 52). Des Vertus apparaissent sur quelques-unes des gravures, probablement ferraraises, qui passent à tort pour des cartes de tarots (fig. 53, 54) [2]).

Enfin, au palais Colle-

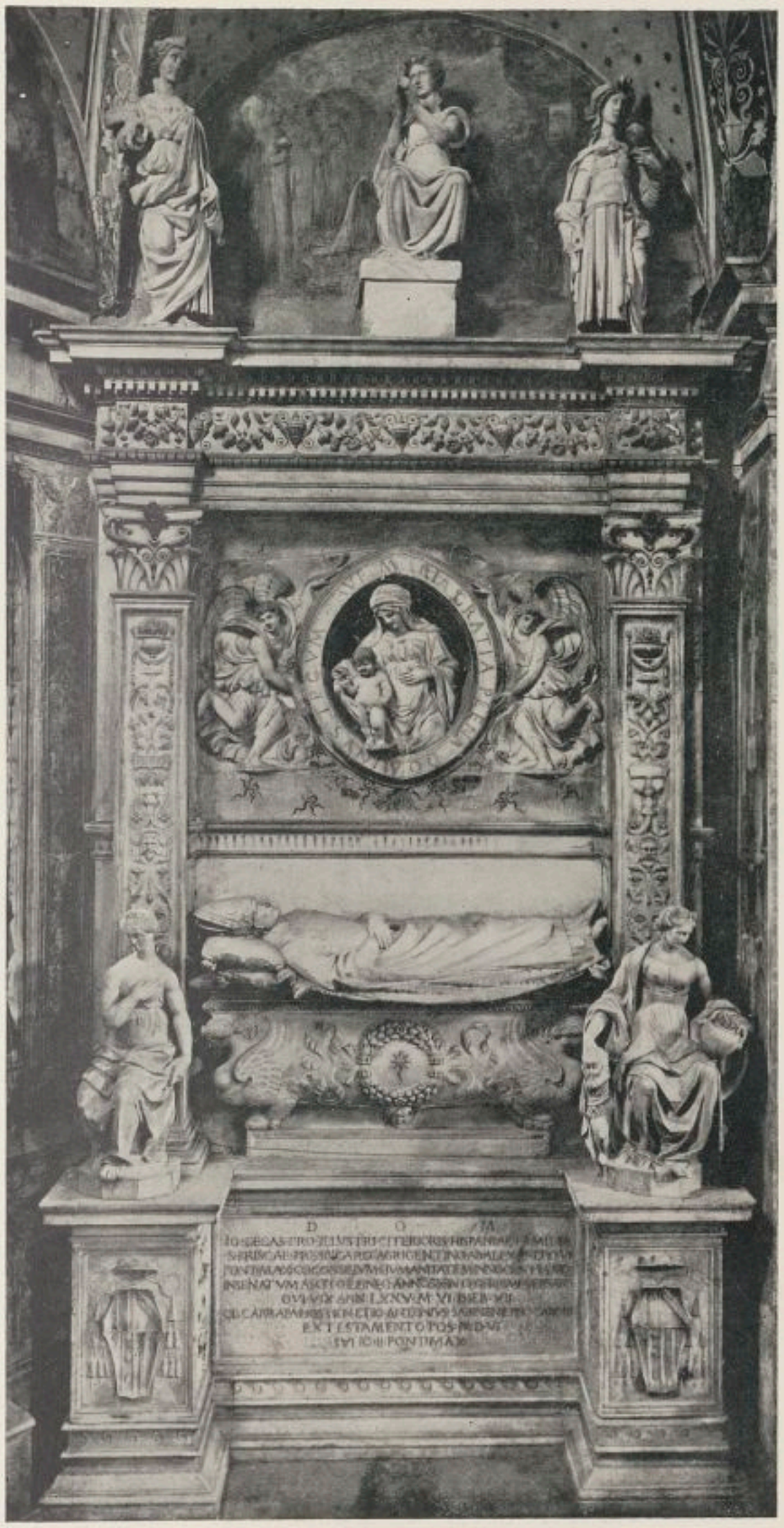


Fig. 34. Tombeau du Cardinal de Castro avec des personnifications de Vertus. Sta Maria del Popolo, Rome. Photo Alinari.

1) R. van Marle, op. cit., XI, p. 445.

2) A. M. Hind and S. Colvin, Catalogue of early Italian engravings in the British Museum, Londres, 1910, p. 250, pl. E 1 etc. Copies de l'école de Dürer, H. Tietze u. E. Tietze-Conrat, Der junge Dürer, Augsbourg, 1928, Nos A 156 et 157.

Des représentations italiennes des Vertus se rencontrent encore dans des fresques du Spagna à la Galerie de Spolète, de Girolamo di Giovanni dans celle de Camerino, de Menzocchi à la Villa Imperiali à Pesaro, et de Cherubino Alberti dans la sacristie des chanoines de San Giovanni in Laterano. A. Venturi, Storia dell' Arte italiana, IX^5, fig. 391, 542. Puis, sur les margelles de puits sculptées par Erion et d'autres à la Ca d'Oro de Venise, etc., Planiscig Bildh. des Quattrocento, fig. 3—5; sur un candélabre en bronze de Maffeo Olivieri, à San Marco, Venise, Le même, Maffeo Olivieri, Dedalo, XII, 1932, p. 34; sur des nielles pour gaînes de poignard, J. D. Passavant, Le Peintre-graveur, I, Leipzig, 1860, p. 344, Nos 780—82, sur des médailles de Niccolo Fiorentino, G. F. Hill, A corpus of Italian Medals of the Renaissance etc., I, Londres, 1930, Nos 973, 1019.

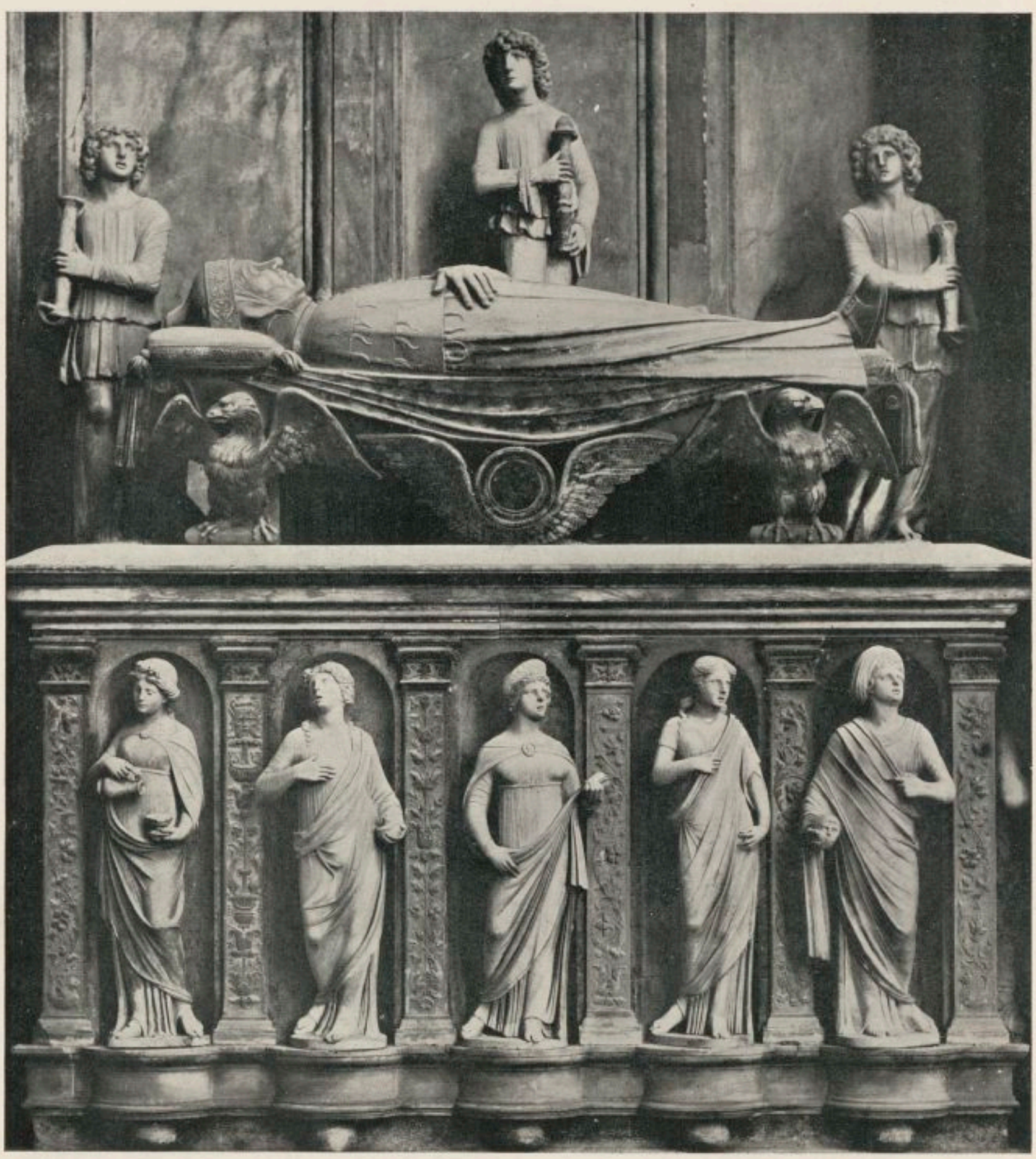


Fig. 35. Tombeau du doge Andrea Vendramin par Tullio Lombardo. San Giovanni e Paolo, Venise. Photo Alinari.

oni — nommé „Luogo Pio Colleoni" — à Bergame, nous trouvons un cycle important de personnifications de Vertus, adapté à la décoration peinte d'une demeure (fig. 55). Au 16e siècle cette tendance se généralisa encore davantage: Vasari peignit des Vertus dans une salle du Palazzo Vecchio de Florence, Veronèse en plaça plusieurs parmi les fresques qui décorent la villa à Maser — quelques-uns de ses sujets sortent toutefois du répertoire habituel —, et Jacopo Bassano en fit autant quand, en 1538, il

orna de fresques la façade de la maison Michieli, à Bassano [1]). En outre, il existe un document de 1562 qui nous apprend que le Flamand Lazzaro Canaam tissait à Venise des tapisseries représentant les quatre Vertus théologales, d'après le Titien [2]).

Fig. 36. La Charité par Piero Pollajuolo, aux Uffizi. Photo Alinari.

De Tiziano Aspetti nous connaissons des statuettes de bronze, sur la balustrade du chœur de l'église S. Antonio de Padoue, qui personnifient des vertus [3]). La Force, la Sagesse et la Justice apparaissent sur une plaquette du Caradosso. Il y a ensuite des estampes italiennes assez nombreuses avec des sujets de ce genre, d'abord de Marc-Antoine Raimondi, puis de Cesare Reverdino et d'autres, d'après Parmigianino et Ligozzi.

Quant aux représentations des Vertus en France, un document nous apprend qu'en 1402 la reine Isabeau acheta trois tapisseries dont les thèmes appartenaient en partie à ce cycle. On y voyait „L'Atrempence" (Tempérance), Prudence, „Hardiement" (Courage), Largesse (Generosité?), Espérance, et Renommée [4]).

Nous nous dispenserons de donner un aperçu, même sommaire, des exemples français du 15e siècle, d'autant plus que M. Mâle s'en est occupé d'une manière approfondie. Il nous cite les miniatures d'un bréviaire de Charles V se trouvant à la Bibliothèque Nationale, comme le point de depart d'une iconographie nouvelle dans la représentation des vices et des vertus, bien distincte de celles des cathédrales du 13e siècle: les vertus et les vices y sont au nombre de sept et y ont des attributs plus ou moins énigmatiques. Ce n'est qu'à partir de 1470 environ, c'est-à-dire presque un siècle et demi après l'Italie, qu'on trouve dans la miniature

1) L. Zottmann, Zur Kunst der Bassani, Strasbourg, 1908, p. 22; bibliographie etc. chez W. Arslan, J. Bassano, Bologne, 1931, p. 185.
2) H. Göbel, Wandteppiche, II, Leipzig, 1923, p. 301, 439.
1) L. Planiscig, Piccoli bronzi italiani del Rinascimento, Milan, 1930, pl. 173.
4) Göbel, op. cit,, II, p. 16.

française un goût marqué pour des attributs dont le sens soit facile à saisir, venant s'ajouter aux personnifications des vertus et des vices[1]). En dehors de l'art de l'enluminure, les vertus n'ont pas été souvent représentées en France; il y manque surtout le contingent de l'art funéraire, si important en Italie. Ce n'est qu'au 16e siècle que les sculpteurs français ont à leur tour orné les sépultures d'images de ce genre; il en existe de beaux spécimens, dus à Michel Colombe, sur le tombeau du duc de Bretagne François II, datant de 1507, à la cathédrale de Nantes (fig. 56—58); on en rencontre sur le tombeau du cardinal d'Amboise à la cathédrale de Rouen, et, de la main de Barthélémy Prieur, sur celui du connétable Anne de Montmorency, mort en 1567, aujourd'hui au Musée du Louvre. Mais les exemples ne sont pas nombreux, et surtout, il est évident que l'inspiration venait d'Italie.

Fig. 37. La Foi par Piero Pollajuolo, aux Uffizi.
Photo Alinari.

Au Musée du Louvre on conserve encore un petit vitrail français du 16e siècle, où la Vertu est figurée comme une femme tenant un sceptre, sur un fond étoilé.

Dans les Flandres, les exemples ne semblent pas avoir été bien nombreux au 15e siècle[2]). On y relève, au siècle suivant, quelques tapisseries avec des personnifications de Vertus: celles, d'abord, dont fait mention l'inventaire, daté de 1575, des biens de Barbe, comtesse de Seyssel[3]); ensuite les belles tentures bruxelloises de Geubel, du deuxième quart du 16e siècle, qui se trouvent dans la collection

1) Une miniature française de la seconde moitié du 15e siècle, où les Vertus sont chargées d'emblèmes extrêmement élaborés, se trouve reproduite dans E. Rouveyre, Connaissances nécessaires à un bibliophile, 5e édit., VII, s.d., fig. 73.

2) Une belle miniature représentant quatre Vertus, assises, se voit dans une *Fleur des Histoires* de Jean Mansel, à la Bibliothèque Royale de Bruxelles, E. Bacha, Les très belles Miniatures de la Bibliothèque Royale de Belgique, Bruxelles-Paris, 1913, pl. 24. Il n'est pas douteux qu'il en existe d'autres.

3) Göbel, op. cit., I, p. 88.

impériale d'Autriche (fig. 59, 60)[1]). Lucas de Leyde, Cornelis Matsys, Philippe Galle et Matham, d'après Goltzius, ont traité ce genre de sujets en gravure, mais leurs séries sont rarement complètes.

Pour ce qui concerne les pays germaniques, c'est surtout dans les régions méridionales que l'on constate la tendance à décorer les tombeaux de personnifications de Vertus; c'est le cas pour la sépulture de l'empereur Maximilien à Innsbruck, dont les figures furent exécutées entre 1566 et 1570 par Alexandre Colin, ainsi que pour le tabernacle qui contient les restes de saint Sébald, à Nuremberg, œuvre célèbre de Pierre Vischer, où cet hommage paraît d'ailleurs mieux justifié.

Des personnifications des Vertus en série se rencontrent encore dans l'art allemand sur des plaquettes du début du 16e siècle, parmi lesquelles celles de Flötner (fig. 61—67) et de Danner sont les meilleures. Il est tout naturel que les graveurs allemands des dernières années du 15e et du début du 16e siècle aient traité ces thèmes assez fréquemment; parmi les plus célèbres il y a lieu de distinguer ici Sébald Beham, Burgkmair, Virgile Solis, Ladenspelder, Saldorfer, puis les monogrammistes H. M., G. E., A. C. H., H. S., J. B. et encore quelques anonymes.

Fig. 38. La Justice par Piero Pollajuolo, aux Uffizi.
Photo Alinari.

Enfin, les vertus ont été figurées à côté des sciences ou des arts libéraux; il en sera question quand nous parlerons de ces derniers.

Quant aux Vertus représentées séparément, les exemples en sont fort nombreux et nous ne nous y arrêterons pas en détail.

Des trois Vertus théologales, c'est la Foi qu' on trouve le plus rarement person-

---

1) Göbel, p. 115, 317.

nifiée isolément [1]). Nous la rencontrons quelquefois faisant pendant uniquement à la Charité. L'Espérance seule n'a pas joui non plus d' une grande vogue malgré quelques illustrations du „Triomphe de l'Espérance" d'Alain Chartier [2]); toutefois, elle constitue le sujet d'une tapisserie flamande qui se trouvait récemment encore au musée de Moscou [3]), ainsi que d'une allégorie détaillée, gravée par Vogtherr (fig. 69).

Fig. 39. L'Espérance par Piero Pollajuolo, aux Uffizi.
Photo Alinari.

En revanche, l'image de la Charité se rencontre souvent, seule, dans les branches les plus variées de l'art; ainsi, elle figure, sans aucune de ses deux sœurs, sur des portails d'église des époques romane et gothique. Il en existe une superbe sculpture toscane, de la première moitié du 14e siècle, au musée Bardini de Florence (fig. 70), mais ici il n'est pas certain que cette pièce ne fît pas partie d'un groupe de figures analogues.

Parmi les représentations peintes de la Charité appartenant à l'école italienne, il en existe d'intéressantes au musée Poldi Pezzoli de Milan; citons ensuite un panneau de l'école de Tura, une peinture de 1488 sur un devant d'autel à Sta Maria dei Laici à Gubbio, un tondo de Beccafumi au Mu-

1) Sculpture romane à l'église de Bourg-Argental, PORTER, op. cit., pl. 989, où la Foi est accompagnée de l'Humilité; sculptures de Germain Pilon au Louvre et de Donatello, ensemble avec l'Espérance, sur les fonts baptismaux de Sienne; dessin de l'école de Botticelli, au British Museum, VAN MARLE, op. cit., XII, fig. 174; dessin de Daniel Lindtmayer, au musée de Budapest, MEDER, op. cit., VII, pl. 733; peinture de l'école du Véronèse dans la „Sala del Collegio", au Palais Ducal de Venise.

2) P. LACROIX, Sciences et Lettres au Moyen Âge et à l'époque de la Renaissance, Paris, 1877, p. 480. L'Espérance forme le sujet d'un dessin de l'école de Vérone du début du 15e siècle, dans une collection privée hollandaise (fig. 68), VAN MARLE, op. cit., VII, p. 292. Elle figure aussi sur quelques médailles florentines du 15e siècle, HILL, op. cit., Nos 996, 1012, 1085, et elle forme le sujet d'une estampe de Vogtherr l'aîné.

3) Sculptures romanes au portail de l'église de Bourg-Argental et à l'Hôtel-Dieu du Puy. PORTES, op. cit., pl. 1152, 1231. À la cathédrale de Halberstadt, une sculpture d'une femme-centaure nourissant deux enfants représente peut-être la Charité.

sée Victoria-et-Albert de Londres, et le beau tableau de Sodoma au Musée de Berlin. Andrea del Sarto, dans sa peinture au monastère dei Scalzi à Florence, lui donna pour pendant la Foi. De sa main sont encore un tableau avec le même sujet, au Louvre, et un dessin aux Uffizi. Véronèse associe la Charité à la Foi dans une fresque de la villa à Maser. Dans un dessin de l'école de Verrocchio qui appartenait jadis à la collection Brownlow, à Londres, les personnifications des deux vertus se trouvent également réunies sur la même feuille.

Fig. 40. Le Courage par Botticelli, aux Uffizi. Photo Anderson.

La Charité est le sujet d'une des plus belles peintures que nous ayons de Portella, qui se trouve au Prado de Madrid; de deux tableaux de Salviati, l'un aux Uffizi et l'autre dans une collection privée[1]); d'une peinture de Girolamo del Santo à l'église San Francesco de Padoue, d'un croquis de Raphaël dans la collection de l'Archiduc Charles d'Autriche, d'une sculpture de Segala au Palais Ducal de Venise, et d'une autre, de Mino da Fiesole, dans l'ancienne collection Dreyfus, à Paris.

Cranach a traité la Charité comme s'il avait voulu évoquer l'image de l'amour maternel, tant dans son tableau de la Galerie de Hambourg (fig. 71) que dans celui d'Anvers, pourtant assez différent du premier. Ces peintures lui ont offert l'occasion de traiter son motif préféré: les nudités dans un entourage de verdure. Romanino à fait entrer la figure de la Charité dans la décoration du château de Trente[2]). Elle a fourni également le sujet

1) S. De Vito-Battaglia, Una „Carita" di Francesco Salviati, Vita Artistica, III, 1932, p. 14.
2) A. Morassi, Bolletino d'Arte, IX, 1930, p. 311.

d'un dessin de Rosso le Florentin [1]), et d'une tapisserie du 16e siècle qui est au Musée Bardini. Il existe un document d'après lequel Maître Squilli tissait en 1570 à Florence une tapisserie comportant une „Carità" [2]). Dans le Bréviaire de l'empereur Maximilien, Dürer représente la Charité par un homme faisant l'aumône à un pauvre, et sur un dessin pour un vitrail, que possède le musée de Bâle, Holbein la montre versant à boire à un gueux. Il y a ensuite un assez grand nombre de plaquettes, de médailles et de statuettes en bronze, italiennes, allemandes et flamandes, ainsi que des dessins et des gravures de ces diverses écoles, tous ayant pour sujet la Charité chrétienne; on y recontre, entre autres, des œuvres de Jacopo Francia, de Robetta, qui associe la Charité à la Foi, de Flötner, et de Beham [3]).

Fig. 41. La Charité. Esquisse par Antonio Pollajuolo, aux Uffizi. Photo Alinari.

Quant aux quatre vertus cardinales [4]), l'image de la Justice l'emporte de beaucoup, pour la popularité, sur celles du Courage, de la Tempérance et de la Prudence, et c'est uniquement la première qui a joui d'une certaine faveur auprès des peintres et des sculpteurs.

La personnification de la Justice fait partie de la fresque du „Bon Gouvernement", par Lorenzetti, au Palais Public de Sienne. On en trouve aussi une intéressante sculpture, d'environ 1300, dans le cloître de la cathédrale d'Amalfi. Elle apparaît sur un panneau dans la cathédrale

1) Kustenberg, op. cit., pl. 72.

2) Göbel, op. cit., II, p. 386.

3) W. Vöge, K. Mus. zu Berlin, Beschreib. der Bildwerke der christl. Epochen, IV, Die deutschen Bildwerke etc., 2e éd., Berlin, 1910, Nos 540, 834. Planiscig, op. cit., fig. 283. Le Même, Kunsthist. Museum in Wien, Publikationen IV, Die Bronzeplastiken, Vienne, 1924, N° 465. Hill, op. cit., N° 1007. Petit dessin allemand d'un anonyme, du 15e siècle, au Cabinet des Estampes de Dresde. Bartsch, Le Peintre-graveur, VI, p. 126, 239; VIII, p. 95; IX, p. 243, 293. Passavant, op. cit., III, p. 113.

4) Didron, Iconographie des quatre vertus cardinales, Annales archéol., XX.

Fig. 42. La Foi. Dessin par Verrocchio, aux Uffizi.
Photo Braun.

d'York[1]), et sur un autre, appartenant à l'école de Pollajuolo, qui était autrefois au Musée Sta Apollonia, à Florence (fig. 72)[2]). Véronèse l'a peinte sur toile pour la cathédrale de Castelfranco, Raphaël y a consacré un médaillon de plafond dans les Stanze du Vatican, et Beccafumi l'a représentée dans la salle du consistoire du Palais Public de Sienne. Quant aux salles où l'on rendait la justice, cette vertu y était représentée de préférence en sculpture; ainsi, au-dessus de la porte de „l'Udienza", au Palazzo Vecchio de Florence, se trouvait une statue de la Justice, par Benedetto da Maiano, qui est maintenant au Musée National de la ville. On en voit une autre dans le „Cambio" de Pérouse, et le duc Albert V de Bavière en fit également

1) KAYSER, op. cit., p. 296.
2) R. VAN MARLE, op. cit., XI, p. 418.

Fig. 43. Le Courage, sur la chaire de Benedetto da Maiano à Santa Croce, Florence. Photo Alinari.

placer une dans sa salle du trône, dont la décoration remonte à environ 1560 ou '70 [1]).

Nous croyons reconnaître la Justice parmi la multitude de figures que Miretto a peintes sur les murs du „Salone" de Padoue. Personnellement, nous connaissons encore un panneau de coffret qui semble être décoré par Pinturicchio, et dont le médaillon central contient la Justice portant un glaive, tandis qu'à ses côtés deux angelots tiennent une balance et un livre (fig. 73). La Justice et la Prudence, accompagnées de la Fortune et de plusieurs autres Vertus personnifiées, formaient le sujet d'une tapisserie exécutée au 16e siècle pour les Médicis [2]).

Une fresque aujourd' hui disparue de Holbein, dans la salle du Grand Conseil,

---

1) M. G. Zimmermann, Die bildenden Kunsten am Hof Herzogs Albrecht V von Bayern, Strasbourg, 1895 p. 22.

2) Guiffrey, op. cit., p. 170. Une sculpture de la Justice par Bartolomeo Ammanati se voit dans la chapelle del Monte à S. Pietro in Montorio de Rome. F. Kriegbaum, Ein verschollenes Brunnenwerk des Bart. Ammanati. Mitteil. des kunsthist. Inst. in Florenz III, 1929, p. 71. La Justice et la Paix forment le sujet d'un tableau de Dosso Dossi à la Galerie de Dresde. Un petit dessin lombard de la Justice, du 15e siècle, est conservé à Sta Maria presso S. Celso, à Milan. Toesca, Pitt. e Miniat. lomb., p. 505. Elle apparait au-dessus du balcon du Palais des Doges à Venise, dans une sculpture de Vittoria, et au-dessus de la Porta della Carta dans

Fig. 44. Six Vertus, attribuées à Ciuffagni. Temple des Malatesta, Rimini.
Photo Alinari.

à Bâle, montrait la Justice rappelant les membres de ce haut tribunal à leur devoir, tandis qu, un tableau de Gerung, daté de 1545, à la galerie de Karlsruhe, représente la Justice endormie. La personnification de cette vertu cardinale a été fort en vogue auprès des fondeurs de plaquettes allemands du début du 16e siècle. Dürer l'a gravée sous les traits d'un jeune homme tenant un glaive et une balance, assis sur un lion; il en existe ensuite des dessins de Stimmer et de l'école de Dürer, ainsi que des estampes de Beham, de Brink, et de quelques anonymes [1]). En revanche, les exemples italiens de ce genre sont assez rares [2]).

---

un figure assise de l'école de Buon; dans une mosaïque de bois siennoise du 15e siècle, La Balzana, I, Sienne, 1927, p. 182; dans une fresque de Saviati au Bargello de Florence, Kustenberg, op. cit., p. 130. La Justice et le Courage se voient sur un coffret de E. Lencker au Musée de Vienne, E. Kris, Zu den Werken Peter Flötners u. zur Gesch. der Nürnberger Goldschmiedekunst, Pantheon, mars, 1931 p. 95. La Justice et la Paix forment les su ets de deux statuettes allemandes d'environ 1570 portant le monogramme A. G.

1) Braun, op. cit., Nos 69, 71, 74, 145, 153. Vöge, op. cit., Nos 146, 592, 596, 770, 829. Meder, Albertina Zeichnungen, II, pl. 130. Tietze, op. cit., No. A93. Planicsig, Die Bronzeplastiken, Vienne,

Fig. 45. La Foi. Fresque du 15e siècle dans l'ancien couvent del Buon Pastore, Viterbe.
Photo Minst. Ed. Naz.

Fig. 46. La Charité. Fresque du 15e siècle dans l'ancien couvent del Buon Pastore, Viterbe.
Photo Minst. Ed. Naz.

Fortitudo, dénomination qui évoque surtout l'idée de courage, avait été personnifiée par l'art byzantin; dans des miniatures du psautier grec du 10e siècle, à la Bibliothèque Nationale, on la voit sous les traits de David tuant le lion ou abattant Goliath. On la rencontre, ensemble avec l'Intelligence, sur un cassone peint par Fungai [3]), puis encore, comme motif de décoration, sur des meubles sculptés français du 16e siècle (fig. 74). Toutefois, cette vertu a surtout fourni des sujets aux graveurs [4]).

Quant aux deux autres vertus cardinales, la Tempérance et la Prudence, c'est aussi parmi les estampes et les petits ouvrages de l'art industriel que nous en trouvons les images, quoiqu'on puisse[5]) en citer des exemples beaucoup plus anciens: ainsi, dans

---

Nº 463. Bartsch, op. cit., IX, p. 23, 24. E. F. Bange, Die Kleinplastik der deutschen Renaissance in Holz u. Stein, Florence-Munich, 1928, pl. 51 (relief en bois de 1536, signé L. S., au Musée Germanique, de Berlin).

2) Estampe de G. A. da Brescia, Médailles de Giulio della Torre. Hill, op. cit., Nos 551, 555.

3) Schubring, op. cit., N° 484, pl. CXIV.

4) Nielle attribué à A. Pollajuolo par Kristeller, Italien. Niellodruck und die Kupferstiche des XV. Jahrh., Jahrb. f. Kunst u. Kunstwiss., 1894, p. 94. Il en existe des estampes par Marc-Antoine Raimondi, par un anonyme pour une gaîne de poignard (Passavant, IV, p. 288), ensuite une de Beham, datée 1524, et de Burgkmair. Keyser, op. cit., p. 79, mentionne un panneau avec les figures de Fortitudo et de la Tempérance, à Creake North. Fortitudo est le sujet d'une sculpture, par Pilon, au Louvre, et d'une statuette de bronze par Aspetti, Planiscig. Venez. Bildh. d. Renaiss., fig. 634.

5) La Tempérance se voit sur un nielle italien, Passavant, op. cit., I, p. 281, et sur une carte de jeu de tarots peinte en Lombardie au 15e siècle, que nous supposons être actuellement à la Bibliothèque Morgan, à New-York; ensuite, sur un tableau de Palma le Vieux a la Royal Academy de Londres. La Tempérance apparaît avec la Prudence dans une gravure de Robetta. Il existe un bronze de la Tempérance, de la main d'Aspetti, sur l'autel de l'église Saint-Antoine de Padoue, et une toile du même sujet, par Véronèse, a la cathédrale

Fig. 47. Les Sept Vertus et leurs représentants. Peinture de cassone de l'école de Pollajuolo. Ancienne collection Spiridon, Paris.

une miniature du Dioscoride de Vienne, la Prudence et la Magnanimité sont représentées aux côtés de la princesse Julienne Anicia, et parmi les beaux reliefs romans du Musée de la ville de Cluny on rencontre egalement une personification de la Prudence (fig. 76). Cependant ces deux vertus ont parfois inspiré aussi les grands artistes, puisque Holbein a non seulement laissé un dessin de la Tempérance, qui se trouve aujourd'hui à la bibliothèque de Dessau [1]), mais qu'il l'avait peinte aussi dans la salle du Grand Conseil, à l'hôtel de ville de Bâle, sur la fresque déjà mentionnée qui n'existe plus.

Quant à la Prudence, elle se fait reconnaître dans un des petits tableaux allégoriques de Giovanni Bellini à l'Accademia de Venise (fig. 77), sur un cassone peint par Beccafumi au séminaire de Sienne [2]), et sur un dessin dans la manière de Michel-Ange, aux Uffizi (fig. 78) [3]). Burgkmair en a fait une xylographie (fig. 79).

D'autres qualités humaines, qui ne font pas partie du cycle consacré des sept vertus, ont néanmoins trouvé des illustrateurs.

La Sagesse, notamment, a été personifiée, ainsi que la "Prophétie", dans une miniature byzantine du 10e siècle du célèbre psautier de la Bibliothèque Nationale;

---

de Castelfranco. Au Palais des Doges de Venise il y a des sculptures, par Bregno, de la Tempérance et du Courage. Un dessin de Salviati, du même sujet, se trouve à l'Albertina de Vienne. Stix et L. Frölich Bum, op. cit, III, 238. Deux plaquettes néerlandaises de la seconde moitié du 16e siècle représentent la Justice et la Tempérance (fig. 75), Vöge, op. cit., Nos 829 et 830. Le monogrammiste J. B. a fait une gravure de la Tempérance, S. Waldmann, Die Nürnberger Kleinmeister, Leipzig s.d. pl. 39. La Prudence et la Justice forment l'objet d'une gravure flamande du 16e siècle, Bartsch, op. cit., IX, p. 45. On voit la Prudence seule sur plusieurs gravures italiennes, Hind et Colvin, op. cit., p. 540[8], 541[10]. M. Pittaluga, L'Incisione italiana nel cinquecento, Milan (1930), fig. 53, 174. Passavant, I, Nos 657, 658, nous décrit deux nielles, dont l'un est signé Peregrini, qui représentent la Prudence, bien qu'il les ait intitulés ,,la Prévoyance". Pour les médailles et les émaux italiens v. Hill, op. cit., Nos 552, 553, 1108, 1159 E. Kris, Meister u. Meisterwerke der Steinschneidekunst in der ital. Renaissance, I, Vienne, 1925, Nos 608, 609. Il exitse une sculpture de la Prudence, de la main de Tullio Lombardo, dans la collection von Auspitz, à Vienne, Planiscig Venez. Bildh. der Renaiss., fig. 261. La Prudence a été gravée deux fois par Altdorfer, et au Musée de Vienne on la reconnaît sur une plaquette allemande du 16e siècle. Planiscig, Katalog, No 478.

1) M. F. Friedländer, Handzeichn. deutscher Meister in der Bibliothek zu Dessau. Stuttgart, 1914, pl. 36.

2) P. Misciatelli Cassoni Senesi, La Diana, IV, Sienne, 1929, p. 124.

3) Il existe des répliques de ce dessin à Chantilly et à l'Ambrosiana de Milan, H. Thode, Michelangelo, kritische Untersuchungen, III, Berlin, 1913, p. 85.

le roi David s'y trouve placé entre leurs deux images (fig. 80) [1]). Une figure de femme, accompagnée du nom ,,Sophia'', apparaît dans une broderie du 12e siècle à la cathédrale de Quedlinbourg (fig. 81).

Fig. 48. La Tempérance. Carte de tarots italienne du début du 15e siècle. Cabinet des Estampes, Paris.

La Sagesse avait encore été représentée par Holbein dans la série de fresques qui a existé jadis à Bâle. Baldung Grien en a fait également une personnification, conservée à la Aeltere Pinakothek, de Munich. Une peinture sur toile qu'elle inspira au Titien se trouve au Palais Ducal de Venise. Nicolo Fiorentino l'avait déjà figurée sur une de ses médailles, et Jacopo da Trezzo tailla la Fontaine de Sagesse pour un de ses camées [2]). Une grande toile du Véronèse, dans la collection Frick, à New-York, a pour sujet la Sagesse et la Force.

La Patience fut à peu près entièrement accaparée par les graveurs; nous en possédons deux personnifications par Sébald Beham, une allégorie par Breughel, et toute une suite d'allégories assez élaborées, gravée par Jean Galle d'après Martin Heemskerck et intitulée ,,Patientiae Triumphus''. Enfin, la collection von Lanna à Prague comprenait un dessin du monogrammiste B.S., daté de 1540, qui était une allégorie plutôt compliquée de cette vertu [3]), et Vasari nous apprend qu'il a exécuté une figure de la Patience pour l'évêque d'Arezzo [4]). Il en existe aussi une peinture de sa main au Palazzo Pitti.

L'Humilité a été personifiée à coté de la Verité sur un émail de la couronne que

1) H. Omont, Miniatures des plus anciens manuscrits grecs de la Bibliothèque Nationale, nouv. éd., Paris, 1929, pl. 7. Copie à la bibliothèque du Vatican, Ch. Diehl, Manuel d'art byzantin, 2e éd., II, Paris, 1926, fig. 290.

2) Hill, op. cit., N° 1038, Kriss, op. cit., N° 326.

3) Meder, op. cit., XII, pl. 1408.

4) Vasari, ed. Milanesi, VIII, p. 298.

l'empereur de Byzance envoya vers le milieu du 11e siècle au roi de Hongrie; il est maintenant conservé au musée de Budapest (V, fig. 195). L'absence d'emblème rend ces figures, dont il sera encore question plus loin, peu intéressantes.

La Chasteté, l'Amour et la Beauté sont représentés comme trois jeunes femmes nues, — on dirait les trois Grâces, — sur l'envers de la médaille de Nicolo Fiorentino qui porte le portrait de Giovanni Tornabuoni (fig. 82). La Chasteté seule constitue le sujet d'un tableau de Lotto, à la Galerie Pallavicini de Rome, d'une estampe de Goltzius, et d'un dessin de Leonard [1]). La Mansuétude, la Simplicité, la Modération, la Vigilance, la Fidélité, et l'Application (Industria), apparaissent sur des toiles de Veronèse au Palais Ducal de Venise (fig. 83). Raimondi a gravé l'Innocence; Nicolo Fiorentino nous montre la Constance sur trois de ses médailles. Dans l'art médiéval de l'Europe septentrionale le chien figure comme emblème de la fidélité, tandis que dans une allégorie de cette vertu composée par Léonard, la figure principale est le lézard [2]). Il serait facile d'allonger cette liste des personnifications de qualités humaines, dont la fréquence était due au goût prononcé que le Moyen-Âge et la Renaissance avaient pour l'allégorie.

Fig. 49. La Justice. Carte de tarots italienne du début du 15e siècle. Cabinet des Estampes, Paris.

Il est assez rare de trouver les Vices représentés autrement qu'en opposition directe avec les Vertus, et même en pareil cas on ne peut pas toujours affirmer — lorsqu'il s'agit de tapisseries, par exemple, — que les images des Vices n'aient pas eu pour pendants, à l'origine, celles des Vertus.

Le professeur Porter croit, non sans quelque hésitation pourtant, reconnaître les

1) Bodmer, op. cit., p. 70.
2) Kohlhaussen, op. cit. 50. Bodmer, op. cit., p. 233.

Vices dans des sculptures de la cathédrale d'Angoulême [1]). Un exemple bien plus certain nous est fourni par la façade de l'église Saint-Jacques, ou „Schottenkirche", à Ratisbonne [2]). La mosaïque du pavé de la cathédrale de Crémone, qui remonte à la période romane, représente les Vices se combattant entre eux[3]). Mais ce sont là des cas isolés.

Fig. 50. La Justice. Carte de tarots lombarde de la première moitié du 15e siècle. Galerie, Bergame.
Photo Ist. Arti Graf.

Sur les tapisseries, nous rencontrons assez fréquemment des personnifications isolées de Vices ou de péchés, de sorte qu'on est fondé à croire que ces sujets étaient traités sans leur contre-partie. Des tapisseries avec les sept péchés capitaux se trouvent mentionnées dans les inventaires du roi Charles V, du duc de Berry, de la reine Jeanne d'Evreux. Au 16e siècle, Pannemaker exécuta de longues séries de représentations allégoriques des sept péchés, dont il existe des spécimens dans la collection impériale d'Autriche et dans celle de S. M. le roi d'Espagne [4]). En peinture, les vices apparaissent plus rarement[5]). Le Musée Germanique de Nuremberg possède une série de statuettes en bois, — au nombre de six seulement, — représentant des péchés capitaux; elles ont été exécutées vers le milieu du 16e siècle, et sont attribuées à Peter Dell (fig. 84) [6]).

En revanche, il existe un assez grand nombre de gravures, — parmi lesquelles il faut citer la xylographie de Baldung Grien illustrant le „Granatapfel", paru en

1) Porter, op. cit., pl. 931, 932.

2) A. Goldschmidt, Der Albani-Psalter, Berlin, 1895, p. 83.

3) Toesca. Pittura e Miniat. lomb., fig. 64.

4) J. Guiffrey, Les Tapisseries du XIIe à la fin du XVIe siècle, Paris, s.d., p. 41, 142, 146. Le Même, Les Tapisseries aux XIVe et XVe siècles, dans l'Hist. de l'art, dirigée par A. Michel, III1, p. 348, 362. Göbel, op. cit., I, p. 443, fig. 79. A. F. Calvert, The Spanish Royal Tapestries, Londres et New-York, 1921, p. 53, pl. 55—58.

5) Schubring, op. cit., p. 208, mentionne un plateau de maternité, au dépôt des Uffizi. Keyser, op. cit, p. 173, un tableau du 14e siècle, à l'église de Melbourne (Derbyshire).

6) Bange, op. cit., pl. 93—94.

1511 — où les Vices sont personnifiés par des monstres, tous accompagnés de leur nom [1]).

On en possède aussi des séries d'estampes de Pencz et de Ladenspelder, des gravures florentines et vénitiennes du 15e siècle et d'autres italiennes [2]). Pour finir, citons l'allégorie des Vices par Nicolas Beatizet de Lorraine, plusieurs suites de planches allégoriques de l'école de Fontainebleau [3]), d'autres dues à Van Stalburch, et ensuite des plaquettes par Flötner.

Fig. 51. La Prudence. Dessin de l'école de Pollajuolo, aux Uffizi. Photo Braun.

Quant aux allégories extravagantes des Vices qu'on rencontre surtout dans l'art gothique, M. Mâle, qui en a fait une étude complète, attire notre attention sur le „Pèlerinage de la Vie humaine" de Guillaume de Deguileville, où les Vices sont figurés comme des femmes qui essayent de détourner les pèlerins de la route de la vertu [4]). Ensuite, comme nous le disions plus haut, vers la fin du 14e siècle apparaissent les Vices à califourchon sur des quadrupèdes, images répandues par la miniature et qui se sont introduites bientôt dans les décorations d'église [5]).

Si, d'une part, il paraît très improbable que les gargouilles et les chimères des cathédrales personnifient — comme on l'a cru autrefois — les Vices, il n'est, d'autre part, point douteux que le singe, dont surtout les artistes allemands ont fait usage dans des représentations où la luxure joue un rôle, fût pour ainsi dire le symbole de ce péché. Un exemple d'allégorie compliquée ayant rapport aux vices, nous est fourni par une miniature du 15e siècle, à la Bibliothèque Royale de

---

1) H. Curjel, Hans Baldung Grien, Munich, 1923, p. 65.

2) Passavant, op. cit., VI, p. 132; Bolletino d'Arte del Minist. della Pubbl. Istr., août 1926, p. 59. Pittaluga, op. cit., fig. 27. Série de sept planches d'un anonyme italien du 16e siècle, Passavant, op. cit., VI, p. 165.

3) Bartsch, op. cit., XVI, p. 237.

4) A ce propos il n'est pas sans interêt d'observer que dans l'inventaire des biens du duc de Berry figure „le tapis de Pèlerinage", sujet dont J. Guiffrey, Les Tapisseries, Paris, s.d., p. 41, n'a pu préciser le sens.

5) Mâle, L'Art à la fin du Moyen Âge, p. 354. Göbel, op. cit., I, p. 88. Un bel exemple d'une miniature française représentant les Vices à cheval sur des animaux nous est fourni par un livre d'heures de Marguerite d'Orléans, duchesse d'Angoulême, reprod. dans: A Catalogue of fine and valuable Manuscripts etc. of Joseph Baer, Francfort-sur-le-Mein, 1912, N° 4680, pl. 53*c*.

Bruxelles. On y voit des mendiants et des paysans en lutte autour d'un tonneau de vin, ce qui, selon le texte, fait voir ,,comment les Vices combattirent les uns contre les autres pour les vivres" [1]).

Des septs péchés capitaux, la Luxure a été, de beaucoup, le plus souvent représentée, et cela surtout dans la décoration sculptée des églises romanes.

Fig. 52. La Justice. Dessin de l'école de Pollajuolo, aux Uffizi. Photo Braun.

On en trouve des exemples à Toulouse, ensuite à Bordeaux, où autour d'un portail de l'eglise Sainte-Croix il y a cinq figures de la Luxure se suivant; puis à Montmorillon, à Vézelay (fig. 85), et à Moissac, ensemble avec d'autres personnifications de Vices (fig. 86), à Bourg-Argental; à Saint - Jaques - de - Compostelle, où trois figures représentent toute la tragédie de l'adultère. On se plaît à croire que certaines gargouilles françaises, qui par leur caractère indécent prêtent plutôt à rire, représentent également, de la part de l'artiste, un louable effort pour flétrir la luxure. On rencontre une personnification de la Luxure, — une femme dont les seins sont mordillés par un serpent, — sur les reliefs de San-Marco à Venise, à Bari, à Bénévent, à Alba Fucese et en d'autres localités situées plutôt dans la partie méridionale de l'Italie [2]). La France possède un spécimen de cette image allégorique parmi les sculptures de l'église Notre-Dame à Semur, notamment dans la décoration d'un cul-de-lampe (fig. 87).

Une miniature du Hortus Deliciarum offre une intéressante allégorie de la Luxure representée sous les traits d'une femme tenant une branche fleurie, et conduisant une voiture attelée de deux chevaux, montée par quatorze chevaliers en armure qui portent chacun le nom d'un vice (fig. 88).

Dans une miniature du milieu du 12e siècle, illustrant le Glossaire de Salomon de Constance, à la Bibliothèque Nationale de Munich, la Volupté, ainsi désignée par

---

1) P. Lacroix, Sciences et Lettres au Moyen Âge et à l'époque de la Renaissance, Paris, 1877, fig. 54.

2) Porter, op. cit., pl. 34a, 315, 370, 371, 679, 921, 1030, 1151. Cahier, op. cit., p. 257. G. Witkowsky, L'Art profane à l'église, Paris, 1908, p. 421, fig. 513. Le Même, Les Sciences de l'art chrétien, nouv. éd., Paris, 1920, p. 28 et 36. M. Wackernagel, Die Plastik des XI. u. XII. Jahrhs. in Apulien, Leipzig, 1911, p. 45, 115. H. von der Gabelentz, Mittelalterl. Plastik in Venedig, Leipzig, 1903, p. 172. Au sujet de la Sirène et de son identification ultérieure avec la personnification de la Luxure, v. Piper, op. cit., I, p. 377—393. R. Helm, Skelet u. Todesdarstellungen etc., Strasbourg, 1928, p. 56.

Fig. 53. L'Espérance. Gravure ferraraise (?) de la fin du 15e siècle.
Photo British Museum.

une inscription encadrant la tête, n'a pas d'attribut, mais elle tient une banderole sur laquelle on lit „*sic tibi ludo*" (fig. 89).

D'ailleurs, à part ces exemples empruntés à l'art religieux, la Luxure n'apparaît que bien plus tard. On la reconnaît sur quelques miniatures, comme celles qui illustrent un Maxime Valère en français, à la Bibliothèque Nationale (G 30341), et sur quelques estampes, parmi lesquelles nous citerons celles de l'anonyme flamand appelé „le Maître de 1480", de Hopfer, de Crispin de Passe d'après Martin de Vos,

Fig. 54. La Prudence. Gravure ferraraise(?) de la fin du 15e siècle.
Photo British Museum.

et de Goltzius. Enfin il y a l'allégorie fantastique et élaborée de la Luxure par Jérôme Bosch qui forme le centre de son triptyque à l'Escurial (fig. 90).

Récemment l'attention a été attirée sur une autre image de la sensualité, à savoir une femme nue à califourchon sur un bouc. Cette conception, qui semble dériver de la représentation antique de Vénus dans une attitude analogue, a été suivie pour les sculptures romanes des églises d'Arles et d'Issoire. D'autres, qui appartiennent à l'art gothique, se voient aux cathédrales d'Auxerre et de Fribourg; dans ce dernier

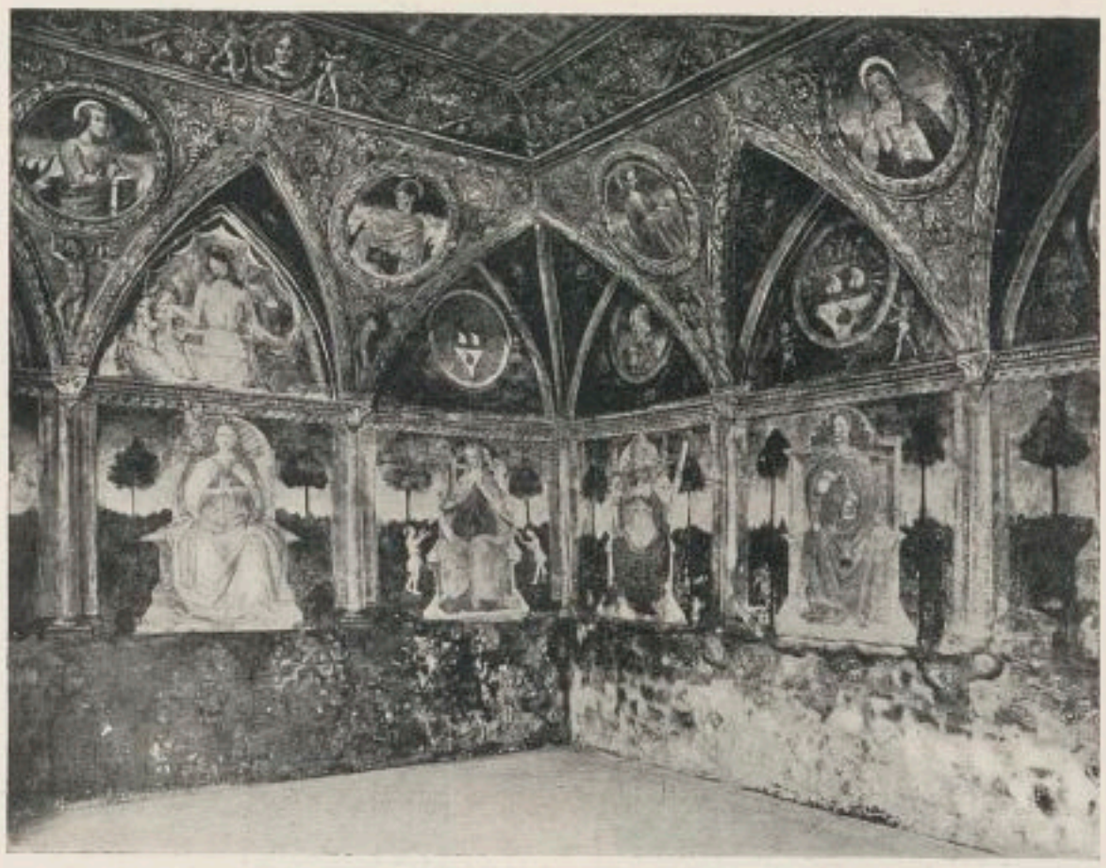


Fig. 55. Les Vertus. Décoration du 15e siècle au Palais Colleoni, Bergame.
Photo Alinari.

spécimen c'est une femme nue debout, tenant la peau et la tête d'un bouc [1]).

L'Orgueil est le sujet d'une intéressante miniature d'environ 1107 dans le Hortus Deliciarum: une figure de femme, nommée „Superbia", montée sur un cheval couvert d'une peau de lion, et brandissant un lance (fig. 91). Elle ouvre le cortège des autres vices, qui la suivent à pied. Altdorfer, Bink et Goltzius ont représenté l'Orgueil dans des gravures.

Dans une estampe dont Neptune et trois Tritons sont les figures principales, Mantegna nous montre l'Envie sous les traits d'une vieille mégère nue (fig. 92); on ne s'explique pas bien le motif de sa présence. On comprend mieux la gravure de Robetta où une vieille femme se détourne d'un couple amoureux. Léonard a traité l'Envie en plusieurs dessins sous des aspects très différents [2]). Sur une estampe de Pencz l'Envie apparaît egalement sous l'aspect d'une hideuse vieille [3]).

La Colère figure dans une xylographie de Burgkmair comme un guerrier tenant une épée et accompagné d'un lion (fig. 93). Weiditz en a fait une image bien plus compliquée [4]), Pierino da Vinci a traité le sujet dans deux statuettes de bronze [5]), et il en existe une estampe de Caraglio d'après le Rosso [6]). Ce vice est représenté sur les chapiteaux romans de Clermont-Ferrand et de Vézelay sous les traits d'un homme en furie (v. fig. 1 et 85).

1) R. Hamann, The Girl and the Ram, Burlington Magazine, LX, 1932, p. 91.
2) Bodmer, op. cit., p. 157, 158, 159, 232.
3) Quelques représentations de l'Envie sont citées par Göbel, opus cit., I, p. 129. L'Envie accompagnée de l'Abondance et de la Force se voit sur une fresque du Véronèse dans la Villa à Maser.
4) W. Fraenger, Hans Weiditz u. Sebastian Brant, Leipzig, 1930, p. 63.
5) Planiscig. Piccoli bronzi, p. 322, 326.
6) Kustenberg, op. cit., pl. 20.

Fig. 56 La Prudence.

Fig 57. La Tempérance.

Du Tombeau de François II par Michel Colombe à la Cathédrale de Nantes. Photos Giraudon.

Les graveurs ont ausi traité la Paresse et la Gourmandise, entre autres Burgkmair, qui les représente comme des défauts caractéristiques du sexe féminin [1]).

Dans une suite de tapisseries bruxelloises de la première moitée du 16e siècle, illustrant les Triomphes des sept Péchés Mortels, dont nous reparlerons plus loin, figurent l'Orgueil et l'Avarice. Celle-ci est, en outre, le sujet d'un tableau de Dürer à la Galerie de Vienne, d'un dessin de Ligozzi dans la collection von Kuffner, également à Vienne [2]), d'une estampe de Hopfer, et d'une autre où elle figure ensemble avec l'Envie, et qui a été attribuée à tort à Sébald Beham.

La Vanité, qui ne fait pas partie du cycle des sept péchés capitaux, a été traitée à profusion, surtout à partir de la Renaissance; peut-être voulait-on propager cette triste vérité que toutes les choses de ce monde ne sont que vanité, mais nous sommes tentés d'y voir plutôt une satire contre le manque de modestie chez la femme, qu'on ne se lassait point de flétrir. En effet, la personnification de la Vanité est une figure de femme nue se regardant dans un miroir et tenant un peigne, et d'ailleurs, dans les œuvres dramatiques à tendances morales ou moralisatrices du 16e siècle, qui réservent aux personnifications des qualités et des défauts humains une place prépondérante, la Luxure était représentée à peu près de la même façon, à savoir sous les traits d'une femme légère, avec un miroir et un peigne [2]).

Fig. 58. Le Courage. Du Tombeau de François II par Michel Colombe à la Cathédrale de Nantes. Photo Gerandon.

1) Une estampe de l'Intempérance, sujet analogue à la Gourmandise, a été attribuée à Duvet par PASSAVANT, op. cit., IV, p. 259. Ladenspilder a gravé la Paresse; Wenzel von Olmutz, d'après Dürer, l'Oisiveté, laquelle est aussi le sujet d'une peinture de Miretto dans le „Salone" de Padoue. A. BARZON. I cieli e la loro influenza negli affreschi del Salone in Padova, Padoue, 1924, fig. 27*c*.

2) Voss, op. cit., II, fig. 165.

3) GÖBEL, op. cit., I, p. 129.

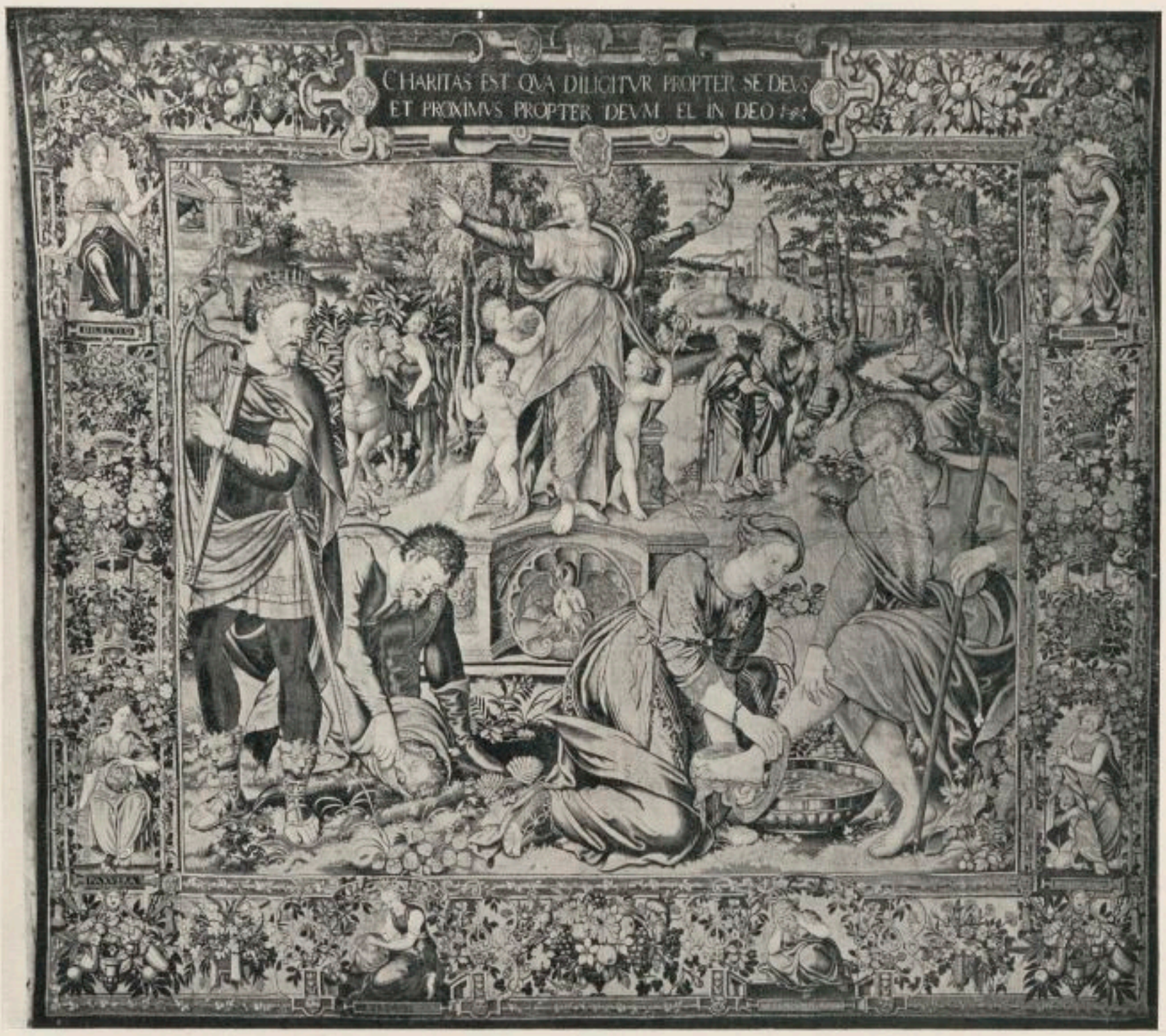


Fig. 59. La Charité. Tapisserie bruxelloise du deuxième quart du 16e siècle. Collection impériale d'Autriche.

Le plus ancien exemple, à notre connaissance, de la personnification de la Vanité se recontre parmi les sculptures du chœur de la cathédrale de Cologne, qui datent d'environ 1330 [1]). Ces représentations sont cependant très rares; nous n'en saurions indiquer d'autres qui soient antérieures à un dessin de Pisanello, au British Museum, où, à côté d'une seconde figure allégorique, dont le sens nous échappe, une femme nue s'admire dans une glace; on ne distingue pas ce qu'elle tient de l'autre main (fig. 94) [2]). Le même sujet a été traité par Memlinc dans un petit panneau de la Galerie de Strasbourg (fig. 95). C'est la préoccupation de la coiffure qui souvent caractérise l'image de la Vanité; on retrouve ce détail chez Bissolo, dans un panneau qui est à la Galerie de Vienne, représentant une femme nue, seule, et assise.

Dans une tapisserie faisant partie d'une série à tendances moralisatrices, que

1) B. von Tieschowitz, Das Chorgestühl des Kölner Domes, Marbourg, 1930, p. 9.
2) Van Marle, op. cit., VIII, p. 156.

Fig. 60. La Tempérance. Tapisserie bruxelloise du deuxième quart du 16e siècle. Collection impériale d'Autriche.

Fig. 61. La Foi.

Fig. 62. Le Courage.
Plaquettes par Flötner.

Fig. 63. La Justice.
Photo du Musée de Berlin.

Göbel cite d'après Müntz, la Vanité est également assise, se peignant et se contemplant dans son miroir [1]). Ce type d'allégorie semble d'ailleurs dériver de l'ancienne personnification de la Luxure, qu'on rencontre par exemple dans la rosace de l'église Notre-Dame de Paris, exactement sous le même aspect [2]).

Fig. 64. La Tempérance.

Fig. 65. L'Espérance.

Fig. 66. La Patience.

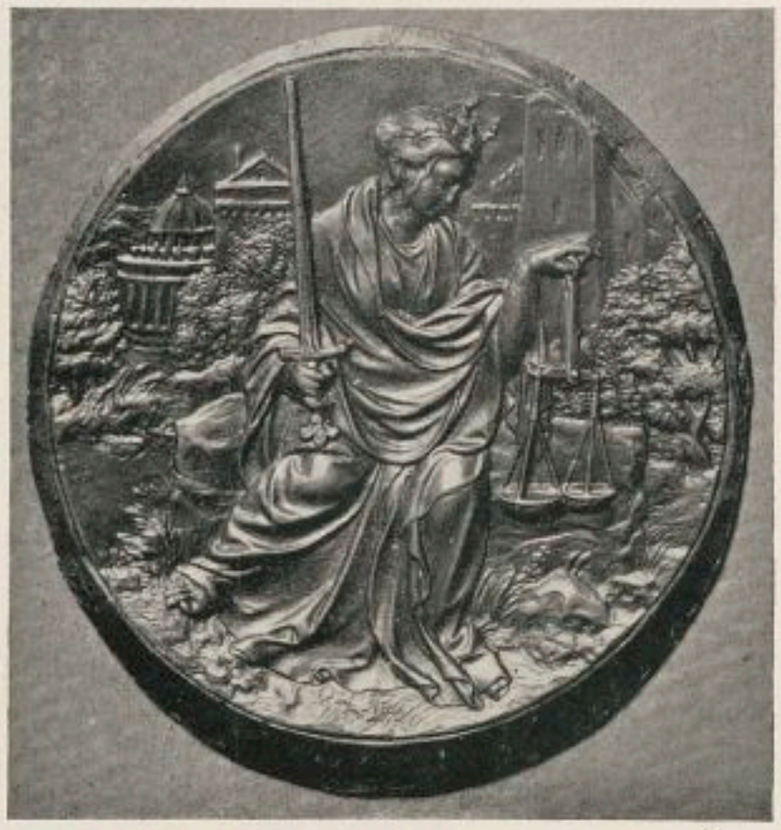


Fig. 67. La Justice.

Plaquettes par Flötner. Photos du Musée de Berlin.

Il existe un assez grand nombre de gravures de la Vanité, d'une composition plus élaborée, par exemple celle d'un anonyme allemand du début du 16e siècle,

1) Göbel, op. cit., I, p. 128.
2) Male, L'Art du XIIIe siècle, fig. 50.

Fig. 68. L'Espérance. Dessin de l'école véronaise de la première moitié du 15e siècle. Collection Lugt, Maartensdijk (Pays-Bas).

où le diable guette une femme qui se mire dans une glace [1]); et la planche de Burgkmair, où à côté de la femme ultra-élégante dont le miroir reflète l'image, se trouve un paon. La femme au miroir se rencontre encore dans une estampe d'Altdorfer, et dans une autre de Bink qui la montre nue, mais coiffée d'un grand chapeau et ayant des fleurs avec elle, puis dans une autre encore, due à Jacques De Gheyn, et dans une gravure néerlandaise du 16e siècle, représentant une gaîne de poignard [2]).

1) E. Fuchs, Die Frau in der Karikatur, Munich, 1906, p. 2.

2) Passavant, op. cit., IV, p. 289. Un tableau de Baldung à Munich paraît représenter la Vanité, mais le sujet pourrait aussi bien être la Prudence.

Fig. 69. Allégorie de l'Espérance. Gravure de Vogtherr.

Fig. 70. La Charité. Sculpture toscane de la première moitié du 14e siècle. Musée Bardini, Florence.

Fig. 71. La Charité par Cranach. Kunsthalle, Hambourg. Photo Rompel.

Dans un tableau de Véronèse à la Galerie San Luca, à Rome, la Vanité se présente sous les traits d'une femme qui a les yeux fixés sur un miroir que tient un cupidon, et à la Aeltere Pinakothek de Munich il y a une Vanité du Titien qui, tout habillée, observe dans un miroir l'image de pièces d'or et d'autres richesses, ce qui nous montre un développement assez curieux du même thème.

Le sujet prend une signification plus large et plus philosophique lorsque les artistes ajoutent à la personnification de la Vanité l'image de la Mort. L'association de ces deux idées exprime bien le néant de toutes les choses terrestres. Nous nous en occuperons dans le chapitre qui traîtera de la Mort.

D'autres défauts de la nature humaine qui n'appartiennent pas aux péchés, se rencontrent déjà dans les miniatures byzantines, du 10e siècle, du Psautier grec à la Bibliothèque Nationale, et du Psautier Chloudof au monastère Saint-Nicolas de Moscou, où nous trouvons des personnifications de la Jactance et de la Vantardise [1]).

Le Désir et l'Outrecuidance ont été personnifiés, d'une façon peu intéressante d'ailleurs, dans des miniatures du 12e siècle illustrant le Glossaire de l'évêque Salomon de Constance que nous avons déjà cité à l'occasion de la Volupté: c'est uniquement par les inscriptions qui accompagnent ces figures qu'on peut les reconnaître [2]).

1) Omont, op. cit., pl. 4. Diehl, op. cit., fig. 182.
2) Dehio, op. cit., I, fig. 338.

Fig. 72. La Justice. École de Pollajuolo. Autrefois au Musée Santa Apollonia, Florence. Photo Alinari.

La Folie a été personnifiée par Jacquemart de Hesdin, dans le Psautier du Duc de Berry à la Bibliothèque Nationale.

Les Vertus et Vices principaux ont été représentés souvent les uns à côté des autres sans que l'idée de lutte ou de bataille, qui est le vrai sujet de la Psychomachia, y entrât pour rien. Ici plus que jamais, nous entrons dans le domaine de l'art religieux. M. Mâle a étudié à fond le symbolisme des Vertus et des Vices dans l'art français, et bien qu'il nous semble que, d'une façon générale, dans ses volumes sur l'iconographie religieuse, il ait trop fait valoir l'influence du théâtre sur la

Fig. 73. La Justice. Décoration de coffret par Pinturicchio. Collection privée.

formation de cette iconographie — ainsi qu'il l'a du reste reconnu lui-même, — il ne paraît pas douteux que, pour ce qui est des personnifications des Vices et des Vertus, bien des éléments soient dus aux représentations des mystères des Septs Vertus et Sept Péchés [1]).

Les exemples les plus célèbres sont les séries de reliefs sur certaines cathédrales, notamment celle de Paris, qui est la plus ancienne (fig. 96, 97), et celles de Chartres et d'Amiens. Ce qui est toutefois assez déconcertant, c'est que les sculpteurs ont étendu jusqu'à douze le nombre des Vices et celui des Vertus; la douzaine comprend du reste invariablement les trois Vertus théologales. Des Vertus cardinales ils n'ont recueilli que la Force et la Prudence, en abandonnant la Tempérance et la Justice, mais en y ajoutant la Chasteté, l'Humilité, la Patience, la Douceur, la Concorde, l' Obéissance et la Persévérance, accompagnées chacune du Vice qui en forme la contre-partie. Nous avons d'ailleurs déjà rencontré quelques-unes de ces vertus parmi les représentations isolées de qualités humaines.

M. Mâle paraît avoir l'impression que cette augmentation, de sept à douze, est due au nombre des espaces à remplir à la cathédrale de Paris, qui en offre le spécimen le plus ancien; pour les autres, on aurait simplement suivi cet exemple. Cependant, la question de savoir pourquoi les artistes ont négligé quelques-unes des Vertus cardinales pour les remplacer par d'autres moins importantes, reste debout. A ce propos nous ferons observer que le cycle qui caractérise les cathédrales françaises a eu des précédents en Angleterre: vers 1160 déjà, nous trouvons à Stanton Fitzwarren des séries de Vertus et de Péchés dont le choix se rapproche beaucoup du

---

1) Mâle, L'Art du XVe siècle, p. 358.

Fig. 74. Le Courage. Panneau sculpté de meuble français du 16e siècle. Musée de Cluny, Paris. Photo Giraudon.

système appliqué en France, et vers la même époque on en décorait des fonts baptismaux à Southrop. Toutefois, le mode de représentation, en Angleterre, conserve tout le caractère des luttes de la Psychomachia, et le Vice est invariablement terrassé sous les pieds de la Vertu. Ce thème s'y est maintenu jusqu'à la fin du 13e siècle, ainsi qu'en témoignent des exemples à Malmesbury, à Exeter et à la maison du chapitre de Salisbury [1]).

En Italie on resta en général plus traditionaliste. Ainsi Giotto, dans ses fresques de la chapelle de l'Arena, à Padoue, et Andrea Pisano, en exécutant les reliefs du campanile de Florence, ne nous montrent que les sept Vertus théologales et cardinales; dans les fresques de Giotto, elles sont accompagnées des Vices. Andrea Pisano y a ajouté la personnification de l'Humilité, dans le cycle de Vertus décorant ses portes en bronze du Baptistère, mais ici il est évident que la présence d'une huitième

1) E. S. Prioz et A. Gardner, An account of mediaeval figure sculpture in England, Cambridge, 1912, p. 38 et fig. 171.

figure s'imposait pour remplir les espaces disponibles. D'autre part, la ,,Concordia'' se trouve parmi ses reliefs du campanile, mais elle est assez éloignée de la série des sept vertus principales.

Selon Vasari, Filippino Lippi avait peint les Vices et les Vertus dans la Chapelle Caraffa, à Sta Maria sopra Minerva de Rome, mais nous ne savons rien de précis sur ces fresques depuis longtemps disparues.

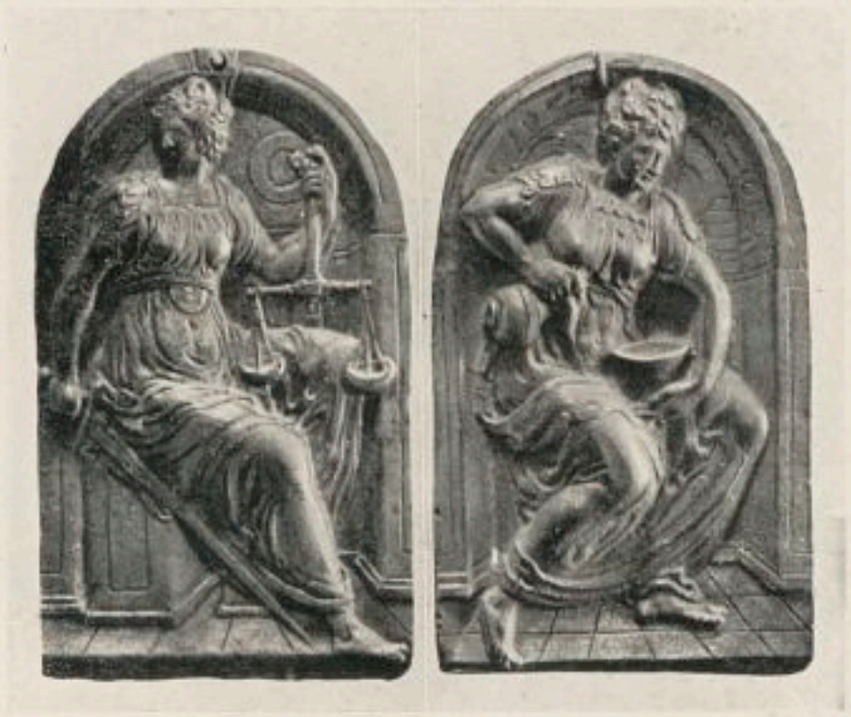


Fig. 75. La Justice et la Tempérance. Plaquettes néerlandaises de la seconde moitié du 16e siècle.
Photo du Musée de Berlin.

Il convient de donner ici quelques détails au sujet des caractéristiques et des attributs des personnifications des Vertus et des Vices, en notant les points sur lesquels l'art français et l'art italien se montrent d'accord, et ceux pour lesquels ils s'écartent l'un de l'autre.

La Foi est une figure de femme tenant, soit une croix (fig. 98), soit un calice, soit les deux; l'Infidélité ou l'Idolâtrie est un homme adorant ou tenant une idole (fig. 99) [1]). L'Espérance étend les bras vers une couronne, symbole des joies célestes qui l'attendent; le Désespoir se donne la mort, soit au moyen d'une épée, soit par la pendaison (fig. 100).

Quant à la Charité, la France nous la montre occupée à faire l'aumône; parfois c'est une femme qui se dépouille de son manteau pour le donner aux pauvres, dans d'autres cas elle est accompagnée d'une brebis, symbole de l'oubli de soi-même. Dans un attribut de la Charité représentée par Giotto, on a cru voir une corbeille contenant les offrandes destinées aux pauvres [2]). Cette interprétation ne concorde guère avec la figure qu'on y voit en réalité, qui est celle d'une femme tenant d'une main un plat contenant des fleurs et des fruits, tandis que, de l'autre, elle offre son cœur à l'Éternel qui lui apparaît. Elle porte dans les cheveux une couronne de fleurs. Jusqu'ici cette allégorie est assez obscure; toutefois les sacs d'argent sous ses pieds doivent sans doute exprimer qu'elle est élevée au-dessus de la convoitise des richesses.

Les fleurs et le cœur se retrouvent d'ailleurs dans la représentation de la Charité par Andrea Pisano sur la campanile de Florence, où une femme assise, portant un cœur dans la main, tient une sorte de corne d'abondance dont sortent des fleurs.

Dans ces deux représentations on reconnaît cette pensée poétique que les dons

---

1) Une sculpture particuliérement intéressante de l'adoration d'une idole se trouve à la cathédrale de Magdebourg, W. Greischel, Der Magdeburger Dom, Berlin, 1925, pl. 65.

2) M. Mâle, Art du XIIIe siècle, p. 145, admet cette interprétation que donne G. de Saint-Laurent, Guide de l'art chrétien, III, p. 419.

Fig. 76. La Prudence. Relief roman au Musée de la Ville de Cluny.
Photo Pouzet.

charitables sont comme des fleurs. Il est certain que ceci répond à quelque texte, mais nous ne saurions préciser. Le cœur, ultérieurement devenu un cœur ardent dont jaillissent des flammes, a été maintenu dans d'autres représentations de la Charité au 14e et au 15e siècle, comme la sculpture d'Orcagna à Or San Michele, celle de la Loggia de' Lanzi, et le panneau de Pollajuolo à la Mercanzia, mais dans toutes ces figurations le motif principal est celui de l'enfant nourri au sein de la femme. Dans la sculpture du Musée Bardini, ce sont deux enfants qui reçoivent le lait de la Charité, mais celle-ci ne tient pas de cœur. Ce type iconographique survit dans des représentations plus tardives, comme celle de Cranach, où une femme qui allaite un nourisson est entourée de plusieurs autres enfants (v. fig. 71).

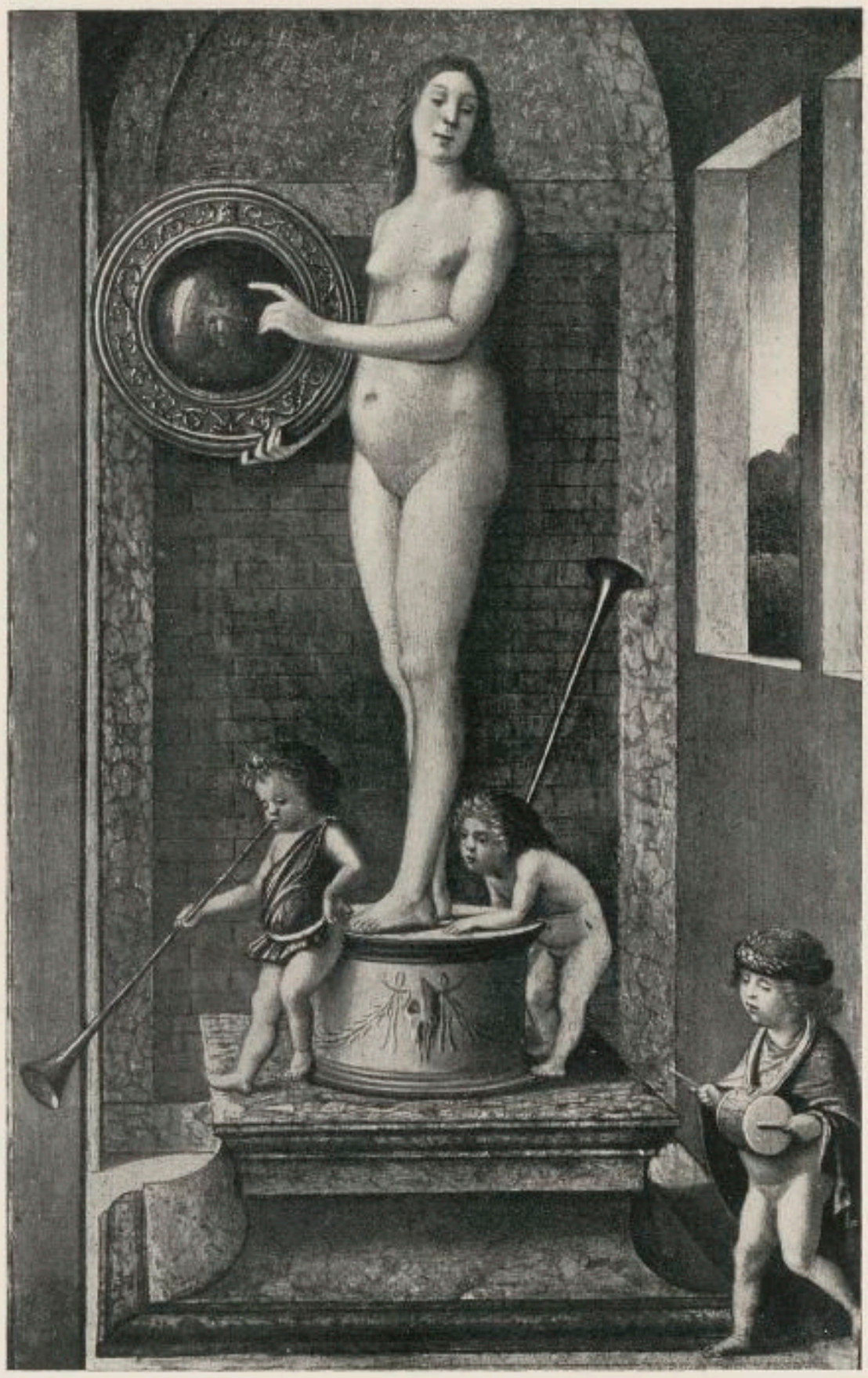


Fig. 77. La Prudence par Giovanni Bellini. Accademia, Venise.
Photo Anderson.

A la Charité, les sculpteurs gothiques français opposent l'Avarice, représentée souvent sous les traits d'une femme qui enferme des richesses dans un coffre, ou qui les cache sur soi. Giotto, par contre, considère l'Envie comme le vice contraire de la Charité. Il nous la montre ayant un sac d'argent à la main, attribut qui se rapproche quelque peu de la conception française, tandis qu'un serpent lui sort de la bouche.

Quant aux Vertus cardinales, la Prudence est accompagnée d'un serpent, ce

Fig. 78. La Prudence. Dessin dans la manière de Michel-Ange, aux Uffizi. Photo Alinari.

qui s'explique par la parole de Notre Seigneur: „soyez prudents comme les serpents" (Saint Mathieu, X, 16). En France il existe des exemples où l'on voit, outre cet animal, une lance comme emblème de la Prudence. En Italie on rencontre le serpent et le miroir dans le relief d'Andrea Pisano, et le miroir seul dans la fresque de Giotto. Le vice, on plutôt le défaut humain qui est opposé à la Prudence est la Folie, ou bien la Sottise: on la représente par un fou ou un bouffon tenant une massue et vêtu, soit d'une façon insuffisante, soit d'une manière qui prête à rire.

Fortitudo — c'est à dire le Courage — est généralement représenté en Italie comme une femme tenant une massue, et en France comme un guerrier tenant une épée et un bouclier (fig. 101) décoré souvent d'un lion on d'un taureau.

En Allemagne, la Force est parfois personnifiée par Samson qui tient ouverte la gueule d'un lion; c'est ainsi qu'elle est représentée sur le tombeau de Clément II, de 1237, à la cathédrale de Bamberg. Il en existe encore d'autres exemples. D'ailleurs, dans l'art italien et français on rencontre parfois Fortitudo ébranlant ou brisant une colonne, autre manifestation de la force de Samson [1]). Quelques gra-

1) Weese, op. cit., p. 288. Mâle, L'Art de la fin du Moyen Âge, p. 346.

Fig. 79. La Prudence. Gravure par Burgkmair.

veurs allemands représentent aussi la colonne à côté de la Force, comme son emblème.

Dans l'art français, la Peur jette les armes et s'effraie devant un lapin (fig. 101); plus tard le lapin est devenu son attribut (fig. 102). Chez Giotto, c'est l'Inconstance qui constitue l'opposé de Fortitudo, ce qui fait encore ressortir davantage que dans ce cas on considérait la Force uniquement comme une qualité de l'âme. L'Inconstance occupe une position chancelante sur une roue, sans parvenir à se tenir debout.

Fig. 80. David entre la Sagesse et la Prophétie. Miniature byzantine du 10e siècle. Bibliothèque Nationale.

L'emblème de la Justice est trop connu pour que nous nous y arrêtions; c'est une Vertu cardinale que l'art gothique français avait abandonnée, mais que nous trouvons fréquemment en Italie. Il en est de même de la „Tempérance" dans le sens de modération des désirs. Les sculpteurs italiens la représentent souvent sous les traits d'une femme versant l'eau d'un vase dans un autre; Giotto seul la peint comme une femme tenant devant elle une épée engaînée. Chez cet artiste, la contre-partie est formée par la Colère, figurée par une femme qui déchire son vêtement. D'autres ont interprété la Tempérance dans un sens plus matériel; pour eux, le contraire de cette vertu est la Gourmandise, représentée par une femme accompagnée d'un porc. L'Injustice est une figure de tyran d'un aspect assez effrayant, tenant dans ses doigts, aux ongles longs et pointus, une sorte de lance fourchue; en bas on voit des brigands à l'œuvre (fig. 103).

Parmi les autres Vertus que les artistes français ont ajoutées pour arriver au nombre douze, tout en supprimant la Force et la Prudence, il y a la Chasteté, dont l'emblème est un oiseau dans un cercle de flammes (fig. 104), tandis que la Luxure, comme nous l'avons déjà dit, est représentée par une femme dont les seins sont mordillés par des serpents, par une femme nue qui rappelle la figure de la Vanité, ou encore par un couple amoureux (fig. 104). L'Humilité tient

Fig. 81. La Sagesse. Broderie d'environ 1210 à la Cathédrale de Quedlinbourg. Photo Bissinger.

Fig. 82. La Chasteté, l'Amour et la Beauté. Médaille de Nicolo Fiorentino.

un écusson avec un oiseau, alors que l'Orgueil se présente comme un cavalier jeté à terre par sa monture. Outre d'autres exemples fournis par les sculptures et les vitraux d'église, ces deux dernières personnifications ont été dessinées par Villard de Honnecourt dans son album qui se trouve à la Bibliothèque Nationale (fig. 105) [1]. Sur une miséricorde du 14e siècle, à la cathédrale de Lincoln, l'Orgueil a été sculpté sous l'aspect d'un chevalier qui s'abat avec son cheval.

Pour la Patience, la Douceur, la Concorde, l'Obéissance et la Persévérance,

1) Bibliothèque Nationale, Album de Villard de Honnecourt. Reprod. etc. du manuscrit. fr. 19093, Paris, s.d., pl. 6.

Fig. 83. La Mansuétude par Véronèse. Palais Ducal, Venise. Photo Alinari.

les artistes français du moyen âge se bornaient à les représenter par leurs emblèmes, dans un écusson tenu par une femme assise. Ce sont le bœuf, l'agneau (fig. 106), la branche d'olivier, le chameau agenouillé et la couronne.

Par contre, les défauts qui forment les contraires de ces qualités, donnent lieu à de petites scènes qui les mettent en évidence. L'Impatience est figurée par une personne attaquant un moine avec une épée. La Dureté est un maître administrant un coup de pied à son domestique au moment où celui-ci s'acquitte de son service La Discorde est une petite bataille conjugale, la Rébellion est un homme qui pousse l'irrévérence jusqu'à gifler un évèque, et l'Inconstance est figurée comme un moine qui s'évade de son couvent (fig. 96, 97, 106).

Le thème des Vices opposés aux Vertus ne reste pas confiné dans les décorations des églises; au contraire, peu de sujets ont été traités aussi fréquemment par l'art de la tapisserie, et les premiers exemples connus remontent jusqu'au 14e siècle.

En effet, dans un inventaire de 1364 il est fait mention d'une tapisserie avec les images de l'Humilité et de l'Orgueil, et en 1393 le duc de Bourgogne possédait des tentures sur lesquelles figuraient à la fois les Vertus et les Vices, et où l'on voyait non seulement des personnifications, mais des représentants célèbres de qualités et de

Fig. 84. La Luxure, la Gourmandise et la Colère par Peter Dell. Musée Germanique, Nuremberg. Photo Müller.

défauts. Outre Philippe le Hardi, qui en avait deux, on cite le roi Charles V, puis Valentine de Milan qui en avait également deux, le duc Jean de Berry (1416), le trésor de Notre-Dame de Paris et, à la fin du 15e siècle, le duc de Savoie dans son château de Chambéry [1]), qui tous possédaient des œuvres de ce genre.

Les Vertus et les Vices figurant les uns à côté des autres se rencontrent assez souvent dans la gravure allemande et néerlandaise. Des xylographies assez insipides, où les Vices et les Vertus sont représentés par des femmes, à califourchon sur des quadrupèdes, tenant des emblèmes et accompagnées de longues inscriptions, constituent l'illustration du „Buch von den 7 Todsünden und den 7 Tugenden" (Livre des Sept Péchés capitaux et des Sept Vertus), imprimé a Augsbourg en 1474. On ne peut reconnaître un tour de main plus spirituel chez l'artiste à qui nous devons le groupe d'hommes d'une gravure sur bois du „Buch der natürlichen Weisheit" (Livre de la Sagesse naturelle), Augsbourg, 1490, où, n'était l'inscription qui accompagne chacune

1) Göbel, op. cit., I, p. 88. Dehaisne, Documents etc. concernant l'hist. de l'art dans la Flandre, l'Artois et le Hainaut, Lille, 1886, p. 709, 844. Guiffrey, Hist. de la tapiss., p. 41. Schlosser, Veron. Bilderb., p. 224.

Fig. 85. La Luxure et la Colère. Chapiteau roman à Vézelay.
Photo Levy et Neurdein.

d'elles, rien n'indiquerait qu'il s'agit de personnifications de Vices et de Vertus. On constate cependant que dans cette petite série, d'ailleurs fort incomplète, figure la „Hoffart", nom qu'on devrait traduire par „flatterie". La xylographie elle-même ne nous fournit aucun indice quant à la signification exacte de ce défaut humain, mais nous le retrouvons dans la suite de gravures de Hans Burgkmair constituée par les sept vertus, les sept vices et les sept planètes.

Or ici la „Hoffart" se regarde dans un miroir et est accompagnée d'un paon; ce sont donc les emblèmes de la Vanité. Il est encore à remarquer que c'est ce défaut qui, dans ce cycle, est opposé à la Foi, tandis que la Paresse y figure comme le contraire de la Force. Il en est de même chez Flötner, à qui nous devons deux séries entières de plaquettes avec les personnifications des Vertus, et une avec celles des Vices.

Aldegrever a traité les Vertus et les Vices en deux séries de quatorze estampes chacune; seulement, dans une de ces deux séries il a remplacé trois des sujets qui y appartenaient, par la Richesse, la Joie et le Christ triomphant. Il existe des suites

Fig. 86. La Luxure. Relief roman à Saint-Pierre, Moissac. Photo Giraudon.

Fig. 87. La Luxure. Sculpture romane à Notre-Dame, Semur.
Photo Giraudon.

complètes d'Oostzanen et de Matham, d'après Goltzius. Parmi les très nombreuses planches à sujets allégoriques d'Énée Vico, on retrouve un bon contingent de Vices et de Vertus. Enfin il y a les allégories élaborées des Vices et des Vertus, de la main de Breughel le Vieux, qui forment un ensemble de quatorze magistrales estampes.

Sur les coffrets en os sculpté sortis de l'atelier des Embriachi, les Vices et les Vertus apparaissent quelquefois accompagnés de leurs attributs usuels. En outre, il existe une suite de plaquettes d'un anonyme allemand, de la fin du 16e siècle, dont pour notre part nous ne connaissons pas d'exemplaire complet [1]).

Aux allégories et personnifications des Vertus et des Vices se rattache un autre genre de représentation qu'on pourrait qualifier de „Morale en action". Dans les figurations appartenant à cette catégorie, les personnifications de Vertus et d'autres

1) Braun, op. cit., Nos 153—158, pl. 45, 46.

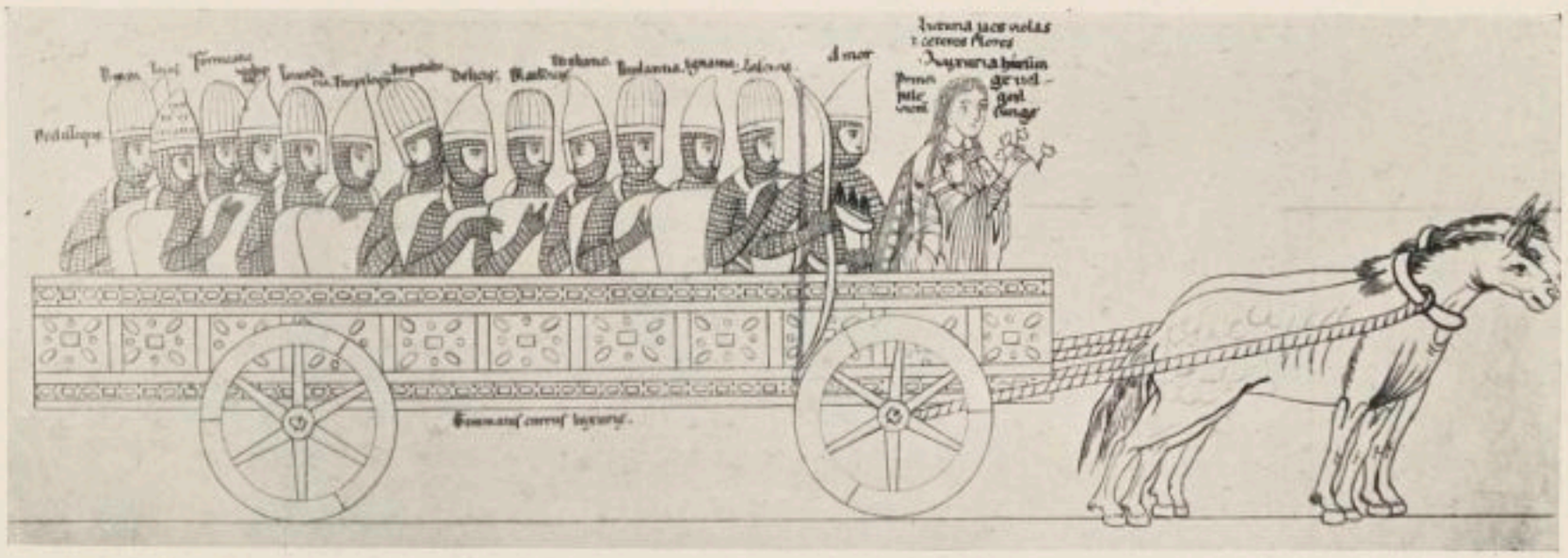


Fig. 88. La Luxure et autres Vices. Miniature d'environ 1170 du Hortus Deliciarum.

qualités humaines agissent comme des personnes réelles. Elles s'attaquent souvent aux Vices et l'emportent sur ces derniers, quoique nous n'y trouvions rien qui rappelle les batailles de la Psychomachia.

Le symbolisme compliqué des Vertus humaines si cher aux auteurs et aux miniaturistes, specialement en France, et qui se manifeste surtout au 15e siècle, a été probablement l'origine de ces tendances, qu'on rencontre davantage encore chez les peintres italiens et les graveurs allemands du siècle suivant.

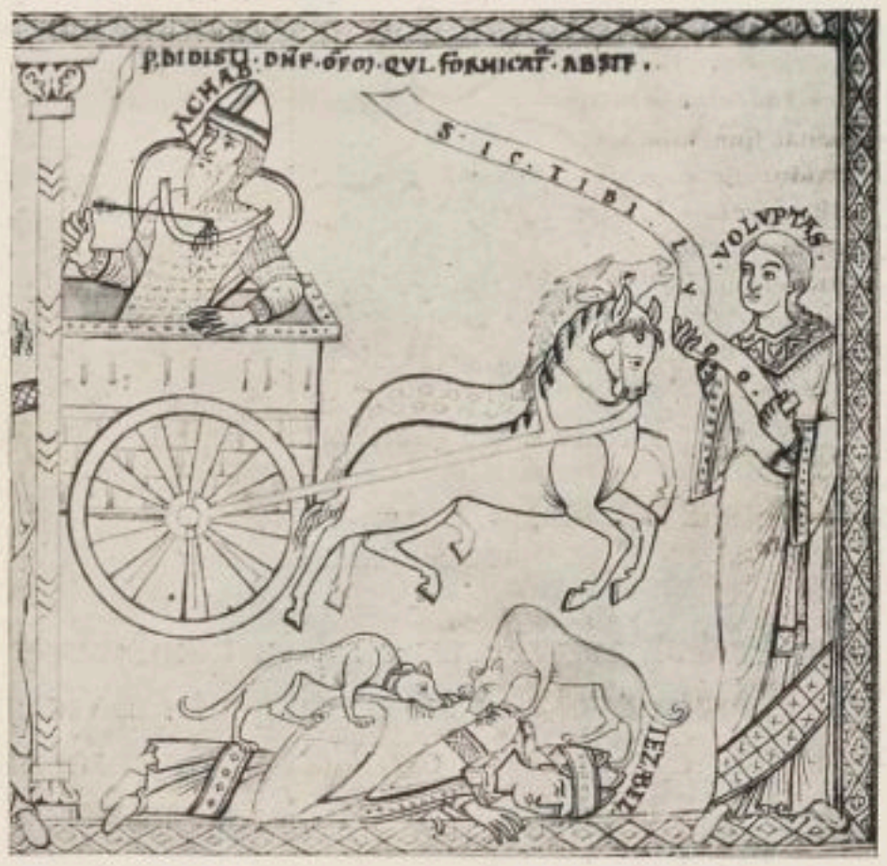


Fig. 89. Personnification de la Volupté. Miniature allemande du milieu du 12e siècle, Bibliothèque de Munich.
Photo de la Bibliothèque.

Nous avons déjà mentionné les poésies de Guillaume de Machaut et les miniatures du „Maître aux Boqueteaux" qui les illustrent, comme un exemple frappant du symbolisme outré et d'un goût assez douteux, qui était en faveur à cette époque. Il est trop clair que la prédilection pour le symbolisme ne connaissait plus de limite et que la représentation se trouvait facilitée par l'absence d'attributs ou d'emblèmes (fig. 107, 108).

Le penchant pour ces allégories moralisatrices élaborées qu'on observe dans un grand nombre de miniatures [1]), se

1) Pour d'autres exemples caractéristiques parmi les miniatures françaises v. V. Leroquais, Le Bréviaire de Philippe le Bon, Paris, 1929, pl. 39; H. Martin, Joyaux d'enluminure à la Bibliothèque Nationale, Paris-Bruxelles, 1928, pl. 25; Bacha, op. cit., pl. 9 et 24. Martin Le Franc, *L'Estrif de Fortune et de Vertu*, publié par A. Bayot, 2 vol., Paris, Bruxelles et New-York, 1928, passim.; G. Cohen, Le Théâtre en France au Moyen Âge, I, 1928, pl. 10; J. van den Gheyn, Christine de Pisan (reprod. de miniat. de la Bibl. Royale de Bruxelles), Bruxelles, 1913, pl. 51.

Fig. 90. Allégorie de la Luxure par Jerôme Bosch, à l'Escurial. Photo Anderson.

Fig. 91. L'Orgueil. Miniature d'environ 1170 du Hortus Deliciarum.

Fig. 92. L'Envie, Neptune et Tritons. Gravure de Mantegna.
Photo Cabinet d'Estampes, Rome.

manifestait tout autant dans la tapisserie. Les différents inventaires des biens des rois et des princes français mentionnent des sujets de tapisseries qui suggèrent des visions d'un symbolisme à la fois artificiel et éthique. C'étaient des représentations de Bonté et Beauté, du château de Franchise, de Bonne Renommée, de Plaisance,

Fig. 93. La Colère. Gravure par Burgkmair.

Fig. 94. La Vanité suivie d'une autre figure allégorique. Dessin de Pisanello au British Museum.
Photo Macbeth.

de Dame Honneur [1]). Il existe toute une série de petites poésies, composées par Henri Baude pendant la seconde moitié du 15e siècle à la seule fin d'être reproduites en tapisserie. Elles indiquent d'abord le sujet à représenter, tenant de l'emblème, et continuent par des vers qui ont un tour de proverbes. L'ensemble nous paraît d'une recherche assez subtile [2]).

Les exemples de tapisseries qui existent encore et qui nous mettent devant les yeux ce genre de représentation, appartiennent plutôt au 16e siècle. Au siècle précédent remontent pourtant deux exemplaires qui illustrent „la Recherche de la Fidélité", mais ce thème a un cachet assez prononcé de moralité chrétienne [3]). Deux tapisseries bruxelloises d'environ 1520, l'une au Musée de Munich et l'autre au British Museum, nous montrent la Miséricorde empêchant la Justice de mettre fin, par la violence, à l'inconduite des hommes [4]). Sur une autre tenture sortie des ateliers de Bruxelles, qui a peut-être quelques années de moins que la précédente, la Loyauté présente le prince de la Paix, qui vient de naître, à la Paix qui est sa mère. Une tapisserie exécutée à Tournai

1) Laborde, Ducs de Bourgogne, II, p. 267. Schlosser, Verones. Bilderbuch, p. 215. Guiffrey, Hist. de l'art, dirigée par Michel, III[1], p. 41. Göbel, op. cit., II, p. 82, 245.

2) M. J. Quicherat, Les Vers de Maître H. Baude, poète du XVe siècle: le Trésor des pièces rares ou inédites, V, Paris, 1856, p. 95. Schlosser, Quellenbuch, p. 334.

3) B. Kurth, Die deutschen Bildteppiche des Mittelalters, III, Vienne, 1926, pl. 204—205.

4) Burlingt n Magazine, XX, 1911—12, p. 214. Hendrick, op. cit., N° 18.

LA MISÉRICORDE EMPÊCHANT LA JUSTICE DE METTRE FIN PAR LA VIOLENCE À L'INCONDUITE DES HOMMES

Tapisserie bruxelloise d'environ 1520. Victoria and Albert Museum, Londres

Photo du Musée

vers la même époque a pour thème une allégorie compliquée du Jugement de la Sagesse[1]). Du même atelier proviennent sans doute trois tapisseries qui sont au Musée des Arts Décoratifs à Paris, avec de nombreuses personnifications de qualités et de défauts, toutes pourvues de leurs noms, en action et parfois en opposition les uns avec les autres, dans un entremêlement qui manque absolument de clarté (fig. 109). Trois belles tentures flamandes, du début du 16e siècle, ont encore pour thème la Grâce distribuant des couronnes, les Vertus accordant des honneurs et les Mérites recevant des récompenses [2]).

Fig. 95. La Vanité par Memling. Musée de Strasbourg.

De l'atelier de Pannemaker est sorti un cycle de neuf tapisseries représentant la Foi, l'Honneur, la Renommée, la Noblesse, la Fortune, l'Infamie, la Prudence, le Vice et la Justice. On doit au même artiste, ainsi qu'à Geubel qui tenait également un atelier à Bruxelles, des tapisseries conservées dans la collection impériale d'Autriche, qui rappellent des souvenirs de la Psychomachia. Au palais de Hampton-Court se trouve une tapisserie montrant, par une allégorie assez philosophique, l'homme au prises avec les vices et les vertus; il en existe un autre exemplaire à la cathédrale de Burgos [3]). Deux tapisseries exécutées à Bruxelles vers 1510, et qui ont fait partie de la collection von Ganz à Francfort-sur-le-Mein, ont pour sujets la vie humaine entre les péchés et les regrets, et l'homme au milieu des joies terrestres [4]). Ces thèmes ont fourni à l'artiste l'occasion de représenter de nombreuses personnifications. Une tapisserie française de la seconde moitié du 16e siècle, au Musée Jacquemart-André, à Paris, expose sous forme d'allégories la Récompense de la Vertu et les Dangers des Plaisirs (fig. 110).

L'homme placé entre le Vice et la Vertu et forcé de choisir entre ces deux extrêmes de la vie humaine, a assez souvent inspiré les artistes, surtout comme sujet pour

---

1) Göbel, op. cit., I, p. 93.

2) Calvert, op. cit., pl. 195—197.

3) Guiffrey, Les Tapisseries, p. 138, pl. de la p. 124. Burlington Magazine, XX, 1911—12, p. 2. H. Schmitz, La coll. d'Arazzi viennese, Vienne, 1922, pl. 8, 9, 10. A. Kendrick, Victoria and Albert Museum, Catal. of the Tapestries, Londres, 1924, No. 78.

4) Pantheon, avril 1929, p. 197.

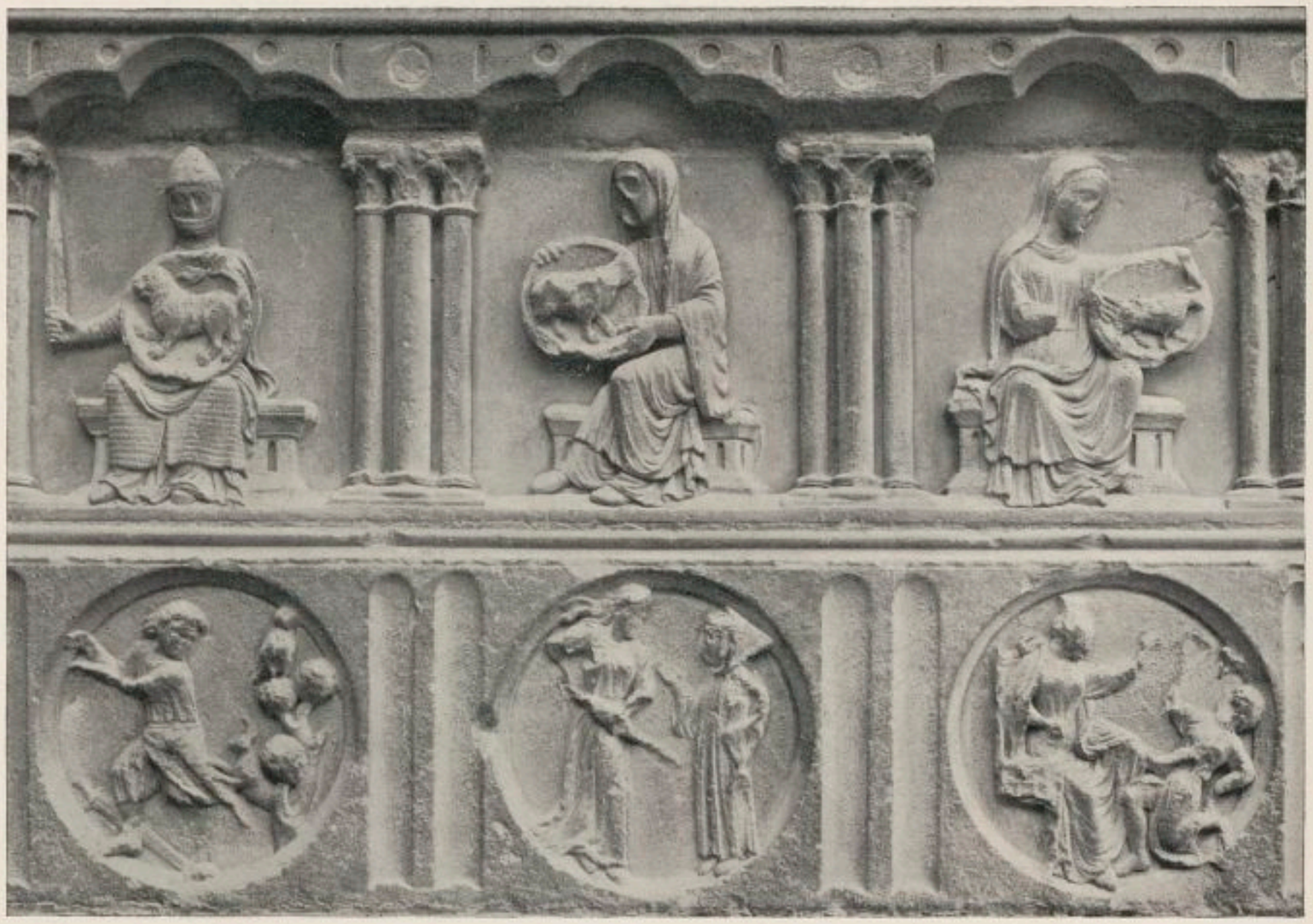


Fig. 96. Le Courage, la Peur, la Patience, l'Impatience, la Douceur, la Dureté.
Reliefs du 13e siècle à Notre-Dame de Paris. Photo Alinari.

la glorification des princes; dans ces cas le choix de la direction qui sera suivie, n'apparaît évidemment jamais comme douteux. Une miniature du 14e siècle, dans une bible appartenant au Séminaire de Malines, représente le roi Robert de Naples assis sur un trône entre la Discrétion, la Pureté, la Loyauté et la Courtoisie, auxquelles sont opposés la Folie, la Colère, la Faiblesse, la Tyrannie, l'Indiscrétion, l'Avarice et le diable en personne. Massimo Sforza se trouve placé entre douze Vertus et Vices, dans une miniature de Fra Antonio da Monza, de la fin du 15e siècle, que possède la Bibliothèque du prince Trivulzio, à Milan [1]).

Charles-Quint est représenté entre la Vertu et la Volupté dans une illustration due à Burgkmair appartenant à un volume de Pinicianus, intitulé *Carmen ad libellum ut sibi patronum querat*, Augsbourg, 1511. Hercule entre le Vice et la Vertu, et déjà se tournant vers celle-ci, forme le sujet d'une tapisserie française du début du 16e siècle, qui appartient à la collection Martin Le Roy et qui se trouvait à l'exposition des primitifs français de 1904 (N° 266). L'empereur Hadrien a été représenté en peinture entouré des Vertus, par Pierin del Vaga, au château Saint-Ange à Rome.

1) D'Ancona, op. cit., p. 55, note 2, et pl. 23. F. Malaguzzi-Valeri, La Corte di Lodovico il Moro, I, Milan, 1915, pl. de la p. 460.

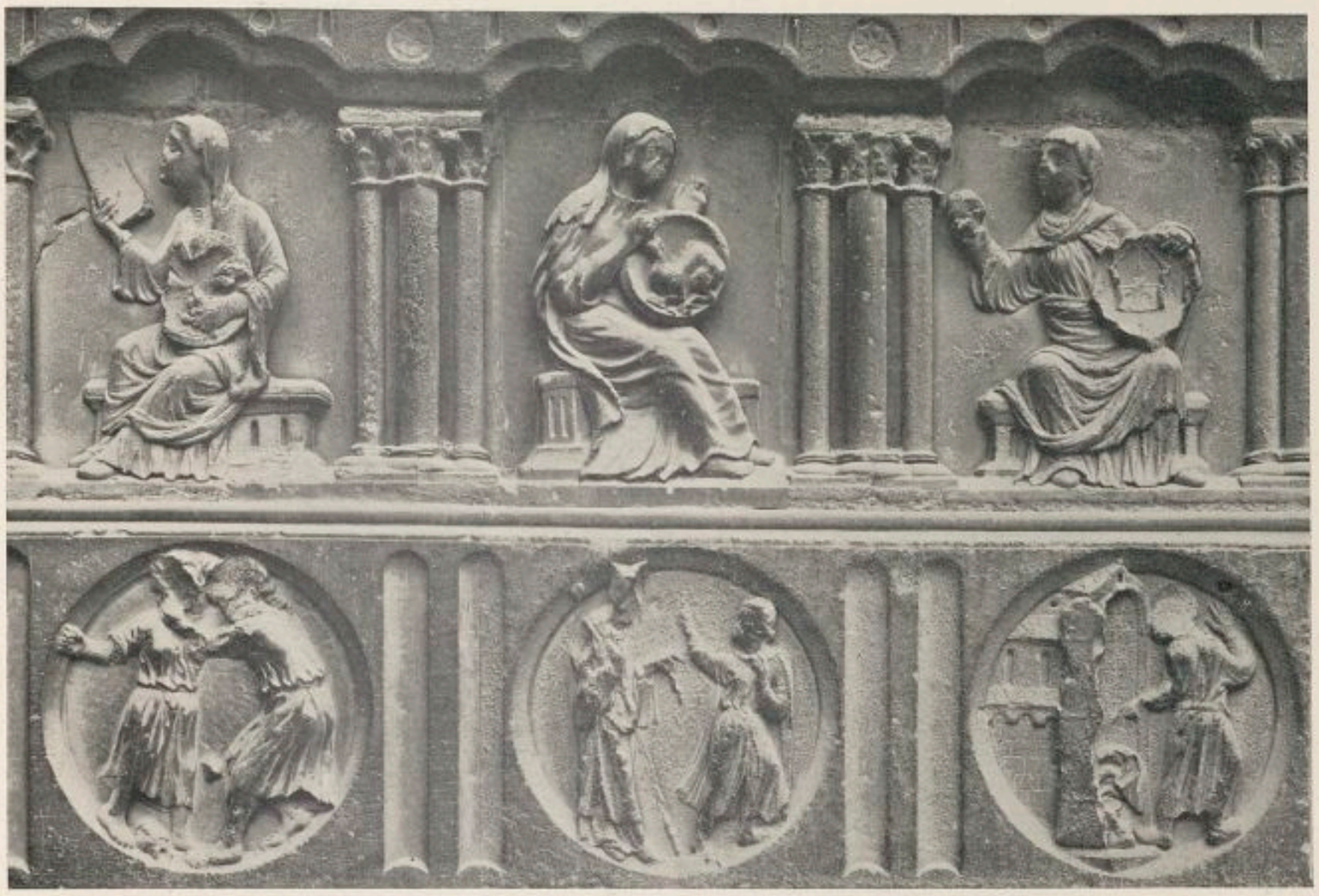


Fig. 97. La Concorde, la Discorde, l'Obéissance, la Rébellion, la Constance, l'Inconstance
Reliefs du 13e siècle à Notre-Dame de Paris. Photo Alinari.

En Italie des allégories moralisatrices aussi compliquées ne paraissent pas avoir été en vogue. Il est vrai que sur une estampe de Zoan Andrea se trouvent réunis les Vertus, les Vices, l'Ignorance et Mercure [1]); ensuite, un dessin aux Uffizi, qui est probablement une copie d'école d'après Antonio Pollajuolo, représente un ange versant de l'or à des pauvres ainsi que d'autres figures; ceci pourrait être une allégorie de la Charité assez complexe (fig. 111) [2]). Au palais du Vicaire, à Certaldo (région de Sienne), on découvre des restes d'une peinture murale de la Verité arrachant la langue au Mensonge, et à San Gimignano, qui est à proximité, il y a, dans le Palais du Capitaine du peuple, une fresque de l'école siennoise, du premier quart du 16e siècle, où un juge est representé entre la Vérité et la Prudence.

On connaît également cinq petits panneaux de Giovanni Bellini, à l'Accademia de Venise, avec des allégories obscures qu'on a interprétées comme étant la Persévérance (fig. 112), le Navire de la Fortune, la Somme de la Tempérance, du Courage et de la Justice, la Prudence et la Honte démasquée (fig. 113) [3]), bien que ces significations ne soient ni certaines ni bien claires. Outre que ces exemples sont très rares dans l'art italien, ils se différencient encore de ceux de l'art français parce qu'ils ne présentent

1) Hind et Colvin, op. cit., p. 352.
2) R. van Marle, op. cit., XI, p. 275.
3) G. Ludwig, Venezian. Hausrat, Ital. Forschungen, I, 1906, p. 187.

Fig. 98. La Foi par Giotto. Chapelle des Scrovegni, Padoue.
Photo Alinari.

Fig. 99. L'Infidélité par Giotto. Chapelle des Scrovegni, Padoue.
Photo Alinari.

nullement cet aspect de tableaux de genre avec personnages réels et normalement vêtus, et qu'ils ressemblent plutôt à des figurations mythologiques ou tout au moins empruntées à l'antiquité païenne.

La Vertu ou les bonnes qualités humaines sont parfois représentées en action. Nous passons sous silence les représentations des œuvres de miséricorde qui appar-

Fig. 100. L'Espérance et le Désespoir. Sculptures du 13e siècle à la Cathédrale de Chartres. Photo Giraudon.

Fig. 101. Le Courage et la Peur. Sculptures du 13e siècle à la Cathédrale de Chartres. Photo Giraudon.

Fig. 102. La Peur. Gravure de Philippe Galle.

tiennent trop exclusivement à l'art religieux; quant aux autres, elles datent surtout du 16e siècle. Il en existe cependant des miniatures d'une date antérieure, entre autres une du 15e siècle qui est française, à la Bibliothèque Nationale; elle met devant les yeux comment la chevalerie protège les femmes [1]). Rost, ce Flamand qui a travaillé à Florence, a exécuté une tapisserie, actuellement au Palais Pitti, qui représente la Justice délivrant l'Innocence (fig. 114). Dans une des fresques de la villa à Maser, Véronèse a peint la Gloire qui couronne le Mérite (fig. 115) et la Vertu qui retient par des brides le Vice ayant un mors dans la bouche, sujet que nous avons déjà mentionné comme dérivé de la „Psychomachia" (fig. 7).

---

1) P. Lacroix, Mœurs, Usages et Costumes au Moyen Age et à l'époque de la Renaissance, Paris, 1873, fig. 70.

Fig. 103. L'Injustice par Giotto. Chapelle des Scrovegni, Padoue.
Photo Alinari.

L'opposition de certaines qualités à certains défauts, tout en appartenant par sa nature à ce groupe des allégories moralisatrices, a également joui d'une certaine vogue générale. Ainsi, le duc de Berry possédait une tapisserie où l'on voyait l'Espérance et la Confusion, et une autre avec l'histoire de „Hastiveau" et d'„Angoisse". Le château de Trente contient une fresque de Romanino, qui représente l'Avarice et la Prodi-

Fig. 104. La Chasteté et la Luxure. Sculptures du 13e siècle à la Cathédrale de Chartres.
Photo Giraudon.

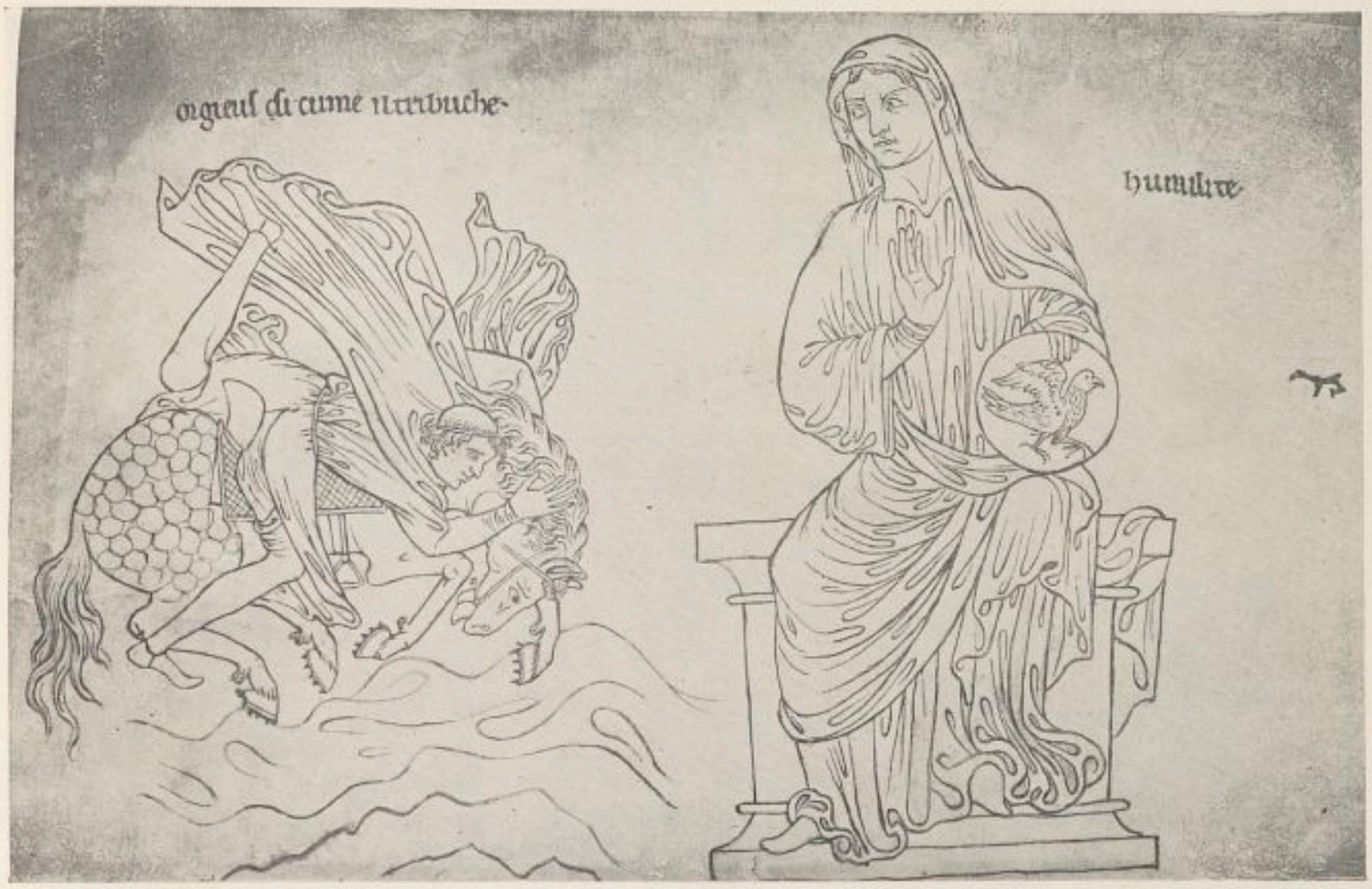


Fig. 105. L'Orgueil et l'Humilité. Dessin de Villard de Honnecourt, à la Bibliothèque Nationale.
Photo Catala.

galité [1]). Véronèse peignit pour un plafond le Respect et le Mépris; ces toiles se trouvent aujourd'hui à la National Gallery de Londres (Nos 1324 et 1326). L'opposition de la Folie à la Sagesse a été abondamment illustrée, et surtout, pendant le moyen âge, par les figures des Vierge sages et des Vierges folles qu'on trouve assez souvent sculptées sur les églises. Quelques graveurs se sont également laissé inspirer par ces oppositions de qualités et de défauts n'appartenant pas au cycle consacré. Ainsi, Lucas de Leyde a traité ensemble l'Innocence et l'Avarice qui ne se font en somme pas pendant; Corneille Matsys, la Diligence et la Paresse. Une estampe attribuée à Baldini a pour sujet la Politesse et la Grossièreté, un tableau de Luini au Musée de Detroit illustre la Modestie et la Vanité.

L'humaniste Pirkheimer paraît avoir inventé une allégorie où Longanimité tient sur ses genoux une enclume sur laquelle se trouve un cœur que Méchanceté saisit avec des tenailles et que Tribulation frappe avec un marteau. Il existe de ce thème un dessin par Dürer au British Museum, une plaquette en bronze dorée au Musée de Berlin, et un petit relief en bois au Musée de Vienne. La même allégorie apparaît encore dans l'ex-libris de Pirkheimer, et sur des médailles de son neveu et d'Ottheinrich du Pfalz (1532) [2]).

1) Guiffrey, op. cit., p. 41. Morassi, op. cit., Bolletino, 1930, p. 311.
2) H. Haupt, Peter Flettner, Leipzig, 1904, p. 42. Vöge, Deutsche Bildwerke, N° 763.

Fig. 106. La Douceur et la Dureté. Sculptures du 13e siècle à la Cathédrale de Chartres. Photo Giraudon.

Fig. 107. Raison écoutant Vertu et Fortune. Miniature française de la fin du 15e siècle. Musée Condé, Chantilly. Photo Giraudon.

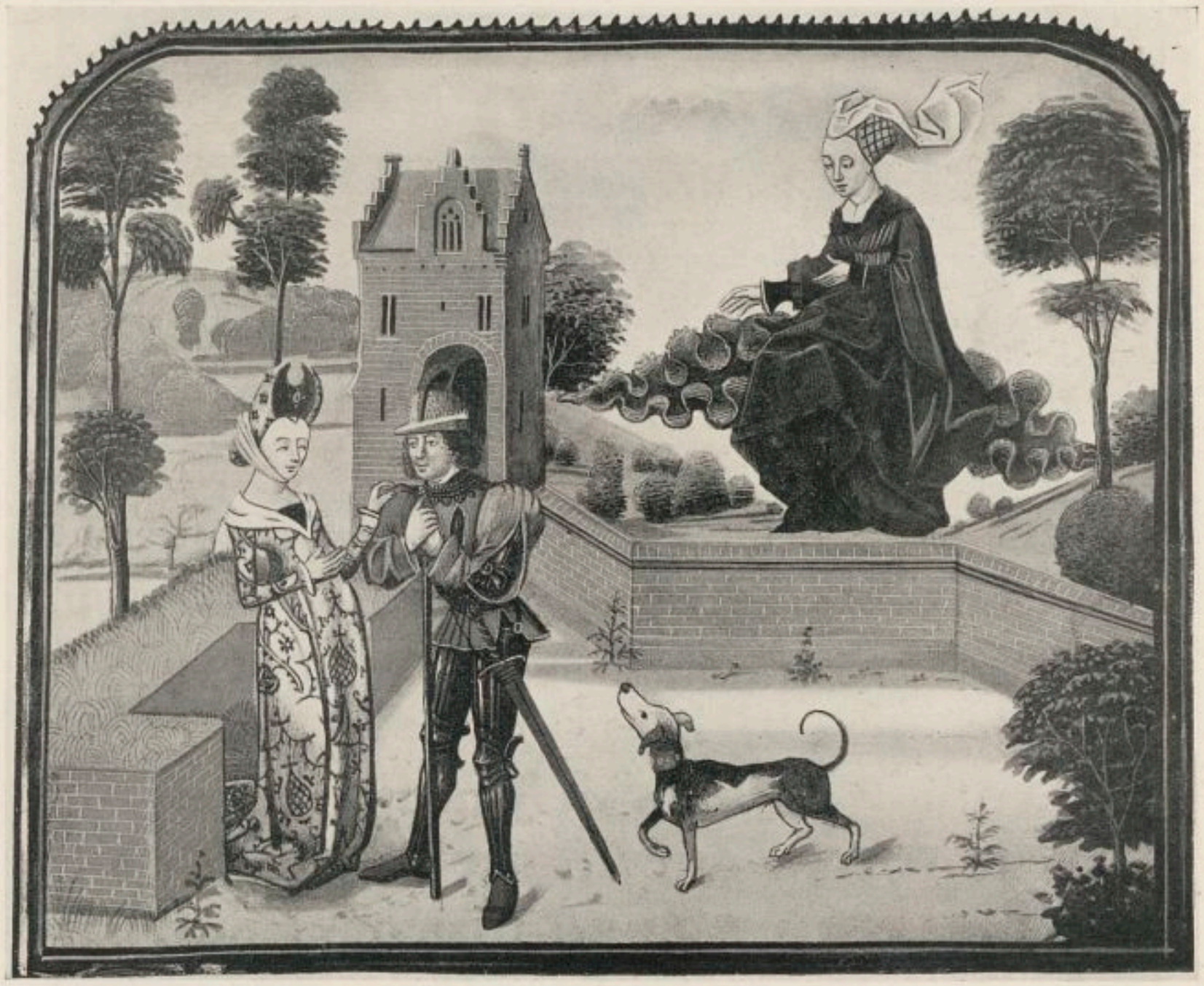


Fig. 108. La Discrétion. Miniature bourguignonne du 15e siècle illustrant les œuvres de Christine de Pisan, à la Bibliothèque Royale de Bruxelles.

Il reste à citer des exemples de représentations de certaines qualités morales. La Fidélité forme le sujet d'une tapisserie suisse, du dernier quart du 15e siècle, dans l'ancienne collection Figdor; l'Honneur, on peut-être la Chevalerie, apparaît sur un coffret exécuté dans le Nord de la France au 14e siècle [1]). Une belle plaquette ronde, executée en Allemagne ou aux Pays-Bas dans la seconde moitié du 16e siècle, représente Saturne menant la Vérité vers le soleil [2]). Il y a des allégories moralisatrices parmi les estampes de Jean Louis Valesio, et surtout parmi celles de Goltzius qui a représenté la Force avec la Patience, la Confiance avec l'Espérance, la Justice avec la Prudence, et la Paix avec la Concorde.

Nous reparlerons de ce genre d'allégories lorsque nous traiterons des représentations de la vie humaine.

---

1) Kurth, op. cit., II, pl. 101. H. Kohlhaussen, Minnekästchen im Mittelalter, Berlin, 1928, N° 69, pl. 34.

2) Vöge, op. cit., p. 805.

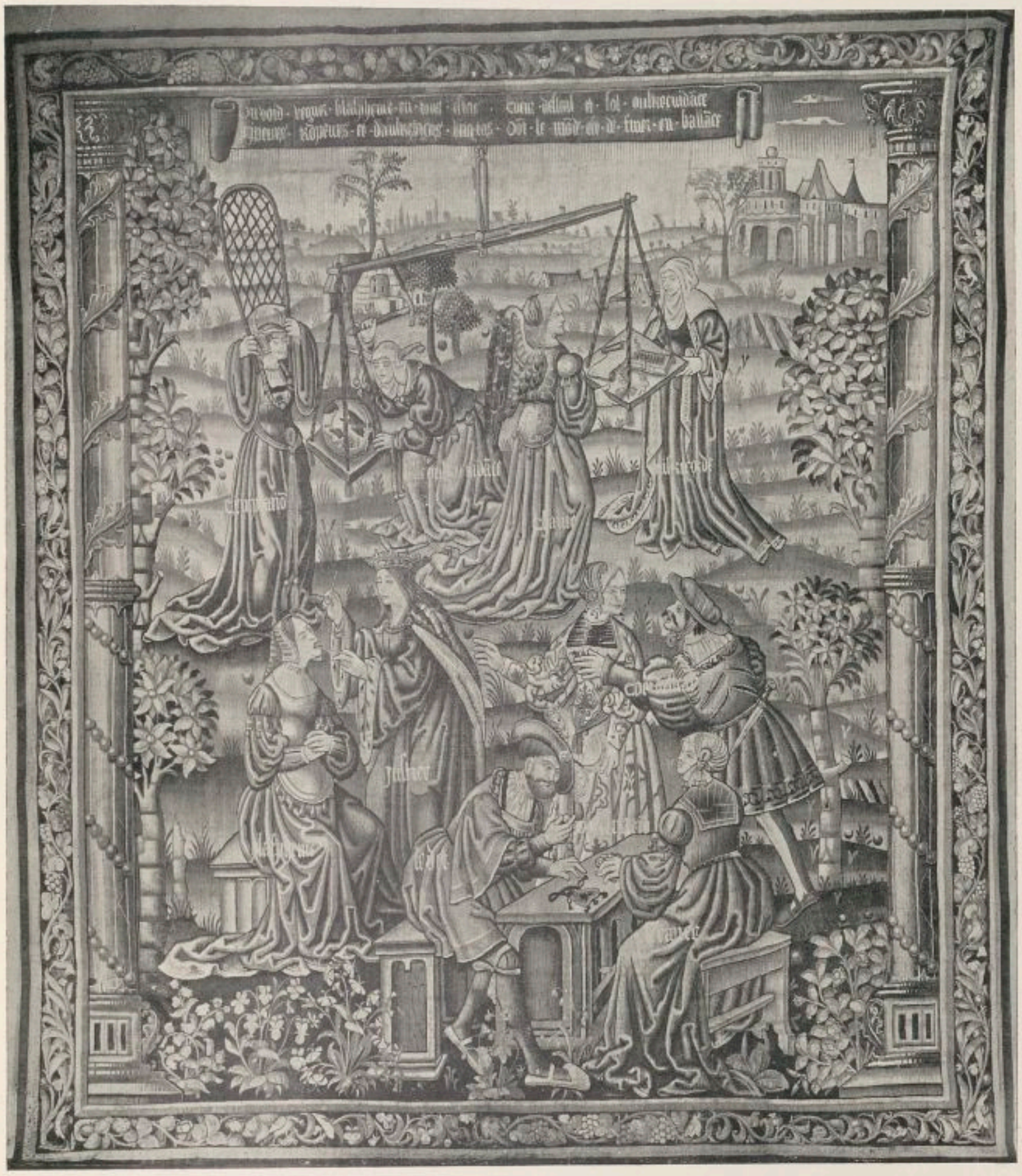


Fig. 109. Allégorie moralisatrice. Tapisserie tournaisiennes du début du 16e siècle au Musée des Arts décoratifs, Paris. Photo ?

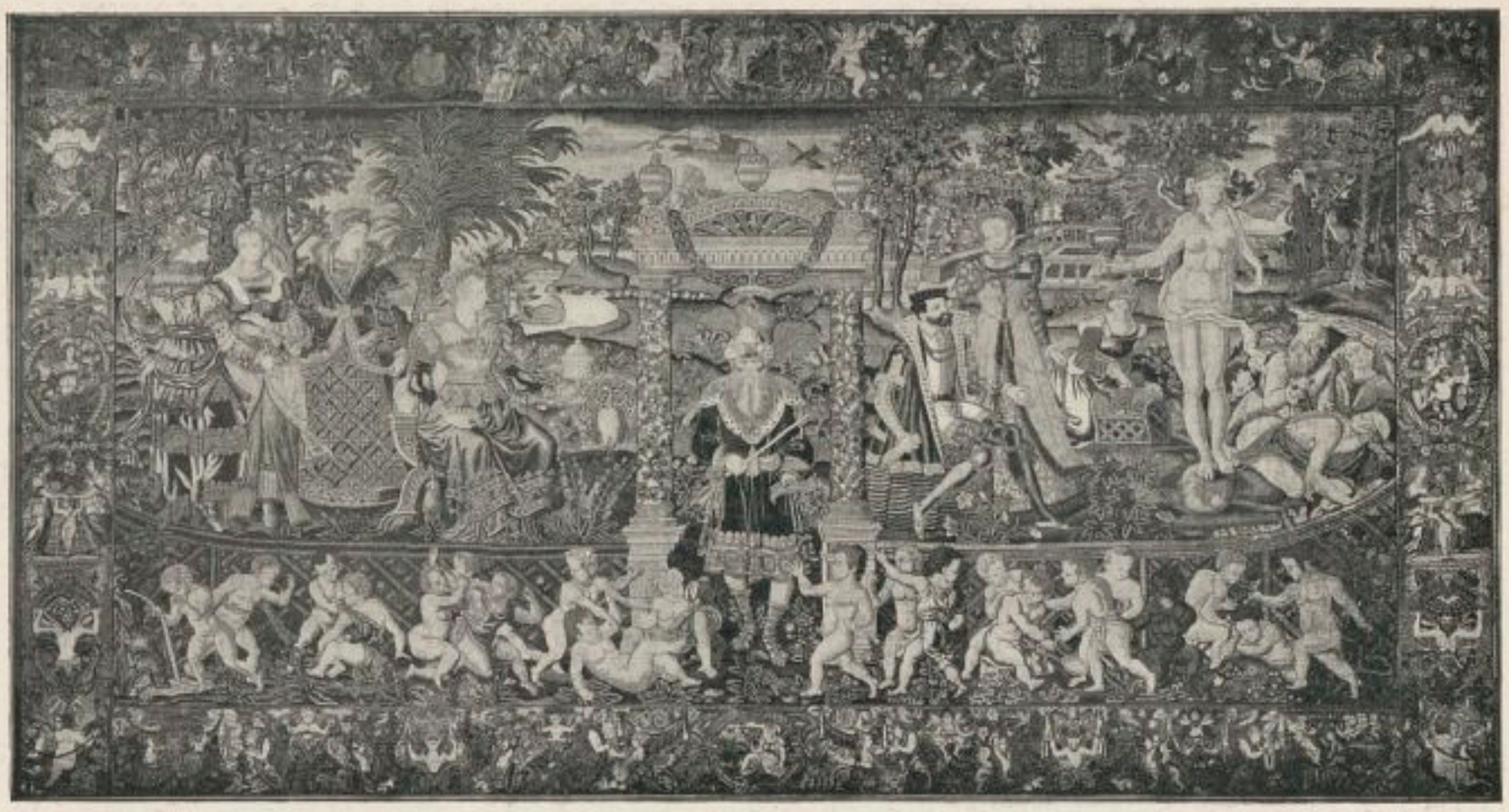


Fig. 110. La Récompense de la Vertu et les Dangers des Plaisirs. Tapisserie française de la seconde moitié du 16e siècle. Musée Jacquemart-André, Paris. Photo Giraudon.

L'allégorie moralisatrice ne consiste pas uniquement dans l'image des qualités à cultiver, mais aussi dans la mise en évidence des défauts à éviter. Il est certain que les représentations d'un défaut sont par elles-mêmes bien moins édifiantes que celle d'une vertu; voilà pourquoi les premières sont beaucoup plus rares et surtout moins importantes. Ce sont surtout les estampes qui nous fournissent ici les matériaux de notre étude.

Cependant, d'après d'anciens auteurs, Giotto aurait peint une „Gloria mondana"; nous ignorons où elle se trouvait et en quoi elle consistait: peut-être avait elle des affinités avec les „Joies de ce monde" qu'on voit dans une gravure de Schoen.

Des miniatures exécutées à Ratisbonne vers le milieu du 12e siècle, nous fournissent des exemples fort intéressants qui sont empruntés à l'histoire, et qui nous montrent comment certains vices ont eté punis [1]).

Parmi les graveurs allemands, le plus moraliste fut sans doute Flötner, de qui nous avons une estampe montrant la Tyrannie, l'Usure et la Vanité revoltées contre Dieu. Des péchés plus au moins véniels, flétris par des graveurs, sont la Jalousie et l'Oisiveté par Wenzel von Olmutz, la Jalousie ensemble avec l'Avarice par Pencz, la Pusillanimité par Vogtherr, la Flatterie par Flötner, et l'Ignorance avec les punitions qu'elle entraîne, dans une figure allégorique gravée sur bois en Allemagne vers 1480 ou '90 [2]). L'Ignorance chassée à été figurée par Rosso le Florentin [3]).

Les images qui préviennent l'homme contre les passions et la sensualité, sont

1) G. Dehio, Gesch. der deutschen Kunst, I, Berlin-Leipzig, 1919, p. 360 et fig. 338.
2) E. Reiche, Lehrer u Unterrichtswesen in der deutschen Vergangenheit, 2e éd., Iéna, 1924, fig. 38.
3) Kustenberg, op cit., p. 161, 164, 167, pl. 46, 47.

Fig. 111. Allégorie de la Charité. Dessin de l'école des Pollajuolo, aux Uffizi.
Photo Braun.

assez nombreuses, même sans compter les représentations de la Luxure parmi les Péchés capitaux. L'Amour pur et l'Amour sensuel se font opposition dans une sculpture d'environ 1330 aux stalles du chœur de la cathédrale de Cologne [1]), et dans une terre-cuite exécutée dans la région du Rhin au 15e siècle les bas instincts humains sont représentés en lutte avec l'Amour divin [2]).

Signorelli a peint la Chasteté ligotant l'Amour, dans une fresque actuellement détachée qui est à la National Gallery (fig. 116). Ce musée contient, en outre, un panneau peint à Florence pendant la seconde moitié du 15e siècle, qui représente le Combat entre Amour et Chasteté (fig. 117) [3]), tandis que le Louvre possède un tableau sur le

1) v. Tieschowitz, op. cit., pl. 13.

2) W. von Bode et F. Volbach, Mittelrheinische Ton u. Steinmodelle aus der ersten Hälfte des XV. Jahrh., Jahrb. der K. Preus. Kunstsamml., XXXIX, 1918, pl. 6[8].

3) Parfois attribué à tort à Casimo Rosselli. Schubring, op. cit., N° 326, pl. 80. Van Marle, op. cit., XI, p. 616 note 2; XII p. 269.

Fig. 112. Allégorie de la Persévérance(?) par Giovanni Bellini. Accademia, Venise. Photo Anderson.

même sujet, peint en 1505 par le Pérugin pour la marquise de Mantoue, et que l'Albertina de Vienne conserve un dessin allégorique de Ligozzi ayant pour thème les Passions domptées [1]). Nous reparlerons de la chasteté et de la sensualité dans le chapitre consacré à l'amour, et nous aurons à mentionner, à l'occasion des personnifications de celui-ci, une estampe florentine qui représente des femmes liant l'Amour à un arbre, que l'on pourrait, à la rigueur, interpréter comme une allégorie de la lutte contre cette passion (fig. 445).

En Allemagne, en Alsace et dans la Suisse allemande, on rencontre un certain nombre de sculptures, datant de la fin du 13e et du début du 14e siècle, qui illustrent

1) Meder, op. cit., IV, pl. 396.

Fig. 113. Allégorie de la Honte démasquée(?), par Giovanni Bellini. Accademia, Venise. Photo Anderson.

une autre allegorie moralisatrice: un homme — le „Prince du Monde" (fig. 118) — se trouve placé devant les attractions sensuelles terrestres, personnifiées par une femme jolie et souriante, mais dont le dos est rongé par des crapauds et des serpents. Ce dernier détail manque toutefois dans quelques-unes de ces compositions. On en rencontre des spécimens parmi les sculptures des cathédrales de Worms, Fribourg-en-Brisgau, Strasbourg et Bâle, et de l'église Saint-Sébald à Nuremberg [1]).

1) K. Morez-Eichborn, Der Skulpturencyklus in der Vorhalle des Freiburger Münsters, Strasbourg, 1899, p. 67, 292. G. Dehio, Das Strasburger Münster, Munich, 1922, fig. 106. O. Schmitt, Strasburg u. die süddeutsche Monumentalplastik im 13. u 14. Jahrh., Städeljahrbuch, II, Francfort-s.-le-M., 1922, p. 109. J. Buhler,

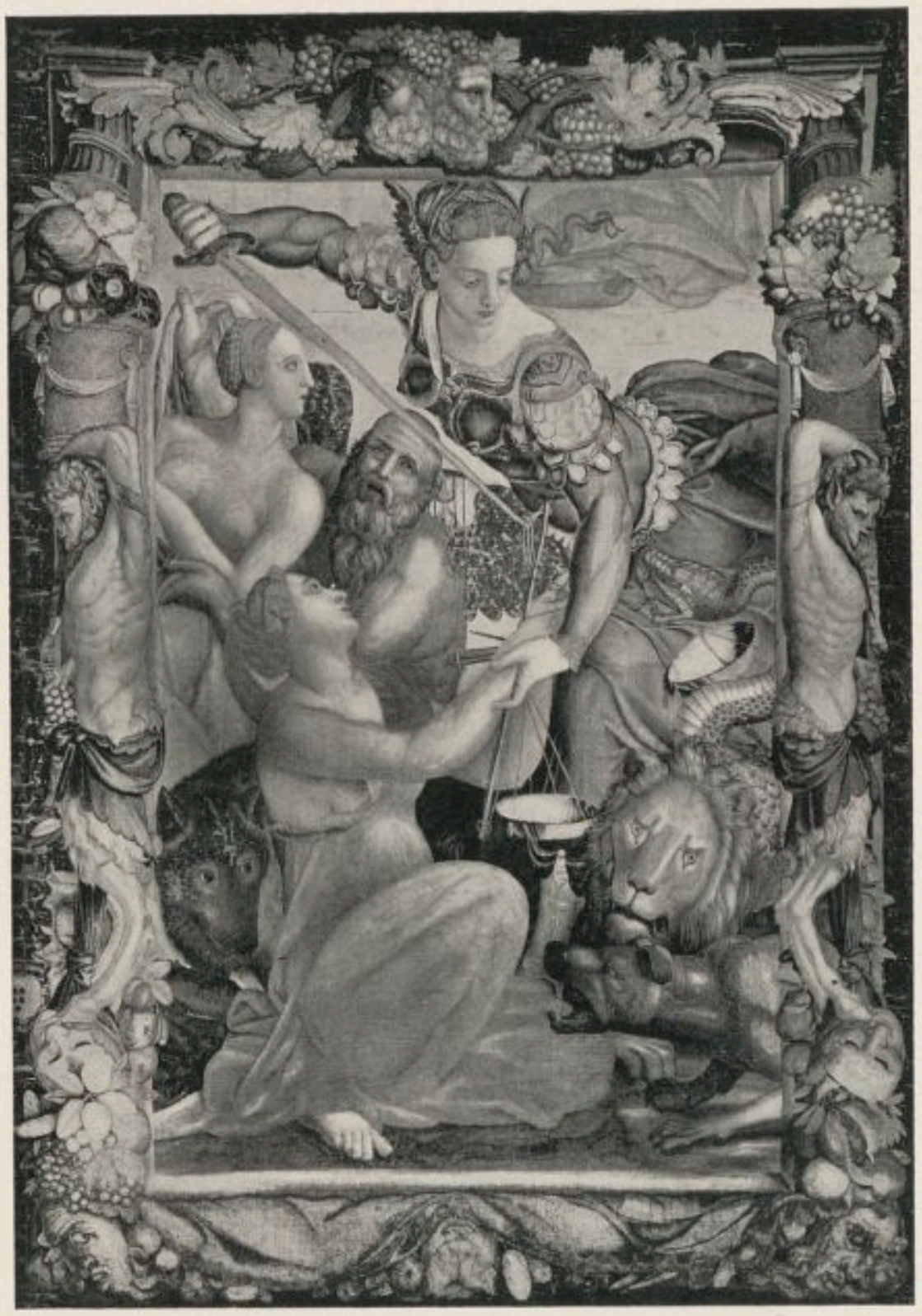


Fig. 114. La Justice délivrant l'Innocence. Tapisserie d'après Bronzino au Palais Pitti. Photo Alinari.

Le sujet avait été traité dans des poésies de Walter von der Vogelweide, de Conrad de Wurtzbourg et d'un anonyme. La sculpture de Worms surtout paraît directement inspirée par les vers de Conrad; dans l'œuvre de ce poète, la femme, qui porte le nom de ,,Dame Honneur'' on plutôt ,,Dame Monde'' (Frau Welt), invite l'homme à une danse qui n'est pas sans présenter de l'analogie avec la Danse macabre.

Dans notre premier volume nous avons déjà eu l'occasion de signaler que certaines miniatures et gravures, — comme celle qui illustre le ,,Seelentrost'' publié à Augsbourg en 1478, — ayant pour but de mettre le lecteur en garde contre les séductions

---

Das deutsche Geistesleben im Mittelalter, Leipzig, 1927, p. 181. Le Même, Die Kultur des Mittelalters, Leipzig, 1931, p. 46.

Fig. 115. La Gloire couronnant le Mérite, par le Véronèse. Villa à Maser. Photo Alinari.

sensuelles, finissent par devenir des images d'un caractère presque pornographique.

Comme allusions plus directes à l'immoralité on peut citer les gravures de Pencz et d'Amman intitulées „le Pont des Adultères, fait par le roi Artus". Flötner a également exécuté une planche qui représente la femme adultère et le mari trompé et maltraité, accompagnée d'une longue poésie, mais elle appartient au domaine de la caricature.

Une allégorie assez macabre sur l'abus du vin, de la femme et du jeu forme le sujet d'une xylographie attribuée à Hans Baldung; ici le thème s'amplifie quelque peu: il ne s'agit plus uniquement de luxure, mais encore d'autres façons de vivre immorales, ou pour tout le moins irrégulières.

Flötner, en moraliste qu'il était, a illustré les conséquences de l'abus du vin en sept plaquettes, dont des exemplaires se trouvent au musée de Berlin, et les dangers de la mauvaise compagnie dans une gravure d'un caractère nettement allégorique (fig. 119).

Les excès de table fournissent le sujet d'une allégorie, intitulée „le Banquet" ou encore „la Condamnation de Banquet et de Souper", mais qui est en réalité une glorification de la Tempérance, par la démonstration de ce qui en est le contraire, et surtout des maladies qu' entraînent les excès de tout genre. De ce thème nous ne connaissons, pour notre part, pas d'exemples en dehors de la tapisserie, qui l'a traité

Fig. 116. La Chasteté ligotant l'Amour, par Signorelli. National Gallery.
Photo de la Galérie.

souvent et d'une façon assez étendue. Ainsi, le cardinal Georges d'Amboise commanda en 1497 six tapisseries avec „l'histoire du Banquet"; Philippe le Beau acheta un cycle composé également de six pièces, vers 1505, et le maréchal de Châtillon reçut de la ville de Tournai, qu'il occupa pour François Ier, huit tapisseries exécutées dans cette ville qui traitaient ce même sujet.

Comme tapisseries encore existantes illustrant cette allégorie hygiénique et morale, nous ne saurions citer que le specimen qui est au musée de Nancy et celui qui fut récemment mis en vente à Berlin [1]).

La folie de ceux qui gaspillent leur bien, que De Gheyn le Vieux avait choisie pour thème d'une estampe allégorique, appartient jusqu'à un certain point à ce même ordre d'idées.

La moralité dans le commerce a eu également ses illustrateurs. Le marchand malhonnête, dont la maison est infestée par des serpents, a été gravé sur bois par Weiditz pour ses illustrations des Consolations de Pétrarque. Une caricature sur l'Usure apparaît sur une feuille volante, publiée à Nuremberg en 1580, et Amman est l'auteur de deux planches contenant des allégories compliquées sur le Débiteur et le Créditeur, mêlés à toutes les activités du commerçant [2]).

---

1) Guiffrey, Les Tapisseries, p. 118, 119. Göbel, op. cit., I, p. 89, 90, 253, 256, 261, 280; pl. 233.
2) G. Steinhausen, Der Kaufmann, 2e éd., Iéna, 1924, fig. 52, 53, 54, pl. 9.

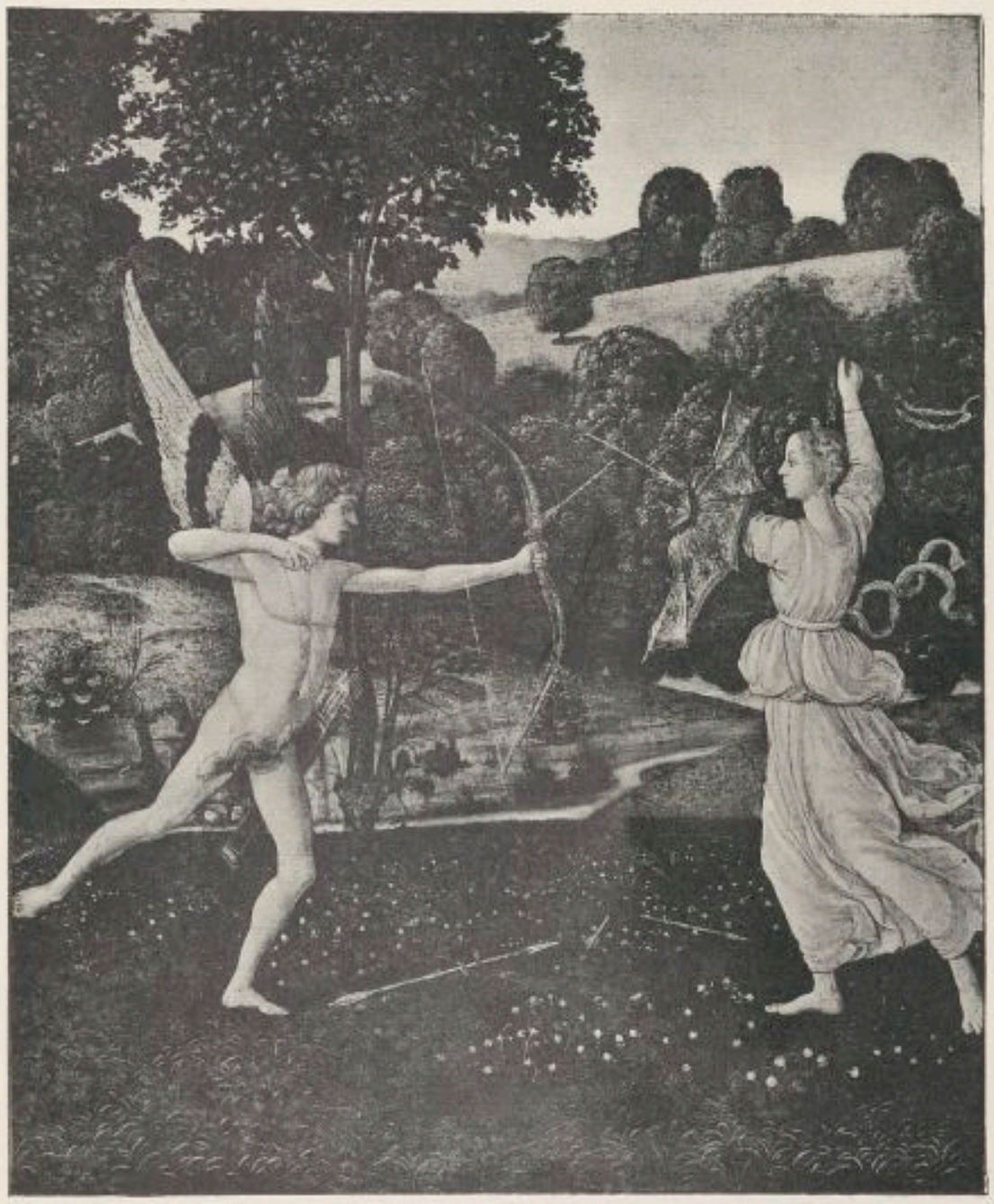


Fig. 117. Combat entre Amour et Chasteté. École florentine de la deuxième moitié du 15e siècle, National Gallery. Photo Anderson.

Un groupe en bois sculpté, de la main de Leinberger, au Musée Germanique de Nuremberg, est une satire du juge inique: la balance penche du côté du riche qui a mis la main à sa bourse, tandis qu'un pauvre malheureux essaye piteusement de se défendre (fig. 120) [1]). Holbein a introduit ces mêmes éléments dans la scène de la mort du juge qui fait partie de sa Danse macabre.

Un autre défaut humain qui a rencontré des illustrateurs assez nombreux, est la Calomnie, et il ne semble pas douteux que la tradition suivant laquelle le peintre Apelle avait représenté ce sujet, ait contribué beaucoup à sa popularité, et ait suggéré de nombreuses tentatives de reconstitution [2]), d'après la description que donne Lucain du tableau du peintre grec et qui a été assez fidèlement traduite par Leon Battista

1) W. Pinder, Die deutsche Plastik, II (Handbuch der Kunstwiss.), Wildpark-Potsdam, 1929, fig. 447.
2) R. Förster, Die Verleumdung des Apelles in der Renaissance, Jahrb. d. K. preuss. Kunstsamml., XV, 1894, p. 27. H. P. Horne, Alessandro Filippi commonly called Sandro Botticelli, Londres, 1908, p. 257 et suiv. Schubring, op. cit., p. 208.

Alberti dans son traité „De Pictura". Les œuvres d'art qui représentent la Calomnie d'Apelle sont bien plus nombreuses en Italie que dans les autres pays. Dans l'inventaire des biens de Laurent le Magnifique, de 1492, il est fait mention d'une peinture sur ce sujet, qui n'est ni celle de Botticelli, actuellement aux Uffizi (fig. 121), ni conforme au dessin de Mantegna qui est aujourd'hui au British Museum (fig. 122). Ce dernier a servi de modèle à Girolamo Moretti, qui en a fait une gravure; une esquisse de Rembrandt, également au British Museum, le reproduit encore. Il en existe des peintures par Zuccaro à Hampton-Court, par Leonbruno dans l'ancienne collection Crespi à Milan [1]), et par Menzocchi à la Villa Impériale de Pesaro [2]). Une estampe, qu'on attribue à Giulio Sanuto, reproduit, sauf quelques variantes, la peinture de Leonbruno. Il y a encore un tableau d'un anonyme à la galerie de Nïmes, un dessin au Louvre attribué à Raphaël, une miniature dans un des manuscrits de l'ancienne collection Hamilton à la bibliothèque de Berlin, et une estampe de Giorgio Ghissi qui représentent tous ce sujet inspiré par ce même texte. Vincenzo Cartari a essayé une reconstitution de la Calomnie d'Apelle dans une illustration de ses „Images des Dieux des Anciens" [3]). Il ne paraît toutefois pas probable que la célèbre peinture ait été composée ainsi.

Fig. 118. Le „Prince du Monde". Statue du 14e siècle, Saint-Sébald, Nuremberg. Photo Müller.

Nous avons d'Albert Dürer, à l'Albertina, un dessin très important de la Calomnie d'Apelle (fig. 123), qui est assez différent des exemples italiens. Une estampe de Flötner (fig. 124), qui était attribuée dans le temps à Schoen [4]), se rapproche quelque peu du tableau de Botticelli par l'abondance de l'architecture. Enfin il y a une estampe d'Ambroise Holbein, datée de 1517, où le même sujet est représenté encore de la même façon. Un dessin de Pencz à la bibliothèque de l'Université d'Erlangen ne comporte que le groupe principal d'une composition semblable [5]).

Un sujet assez analogue: la mauvaise langue, a inspiré le graveur Nicoletto de Modena d'une tout autre façon. Il l'évoque par l'image d'un grand nombre d'angelots frappant d'importance avec leurs marteaux sur une langue fourchue que l'un d'eux tient sur une enclume.

---

1) C. Gamba, Lorenzo Leonbruno, Rassegna d'Arte, VI, 1906, p. 92.
2) A. Venturi, Storia dell Arte italiaria, IX⁵, fig. 392.
3) V. Cartari, *Le Imagini dei dei de gli antichi*, Venise, 1580, p. 424.
4) Geisberg, Katalog., Nos 819, 820. G. Hirth, Les grands Illustrateurs, II, Leipzig-Munich, s.d., pl. 793.
5) E. Schilling, Nürnberger Handzeichnungen des XV. u XVI. Jahrhunderts, Fribourg-en-B., 1929, pl. 51.

Fig. 119. Allégorie de la Mauvaise Compagnie. Gravure par Flötner.

Puisque la représentation de la chasse, comme nous l'avons vu dans notre premier volume, avait pris un développement si extraordinaire, il n'y a pas lieu d'être surpris que les moralistes aient quelquefois emprunté des images à ce passe-temps favori, pour composer leurs allégories éthiques. Pour le moment nous laissons de côté la Chasse à la licorne: nous reviendrons sur cet animal chimérique et sa signification, dans le chapitre qui traitera des allégories de l'amour.

La chasse, comme symbole de la conversion du pécheur, apparaît déjà aux époques carolingienne et romane [1]). Dans l'art gothique, les exemples paraissent rares; l'hôtel de ville de Lucerne possède toutefois un coffret sculpté, travail suisse d'environ 1400, où l'on discerne plusieurs représentations de la Chasse de la Vertu [2]). Une gravure sur bois dans le „Cerva biancha" de Fregozo, publié à Venise en 1525, représente un chasseur lançant ses chiens „Désir" et „Pensée" à la poursuite du cerf (fig. 125).

La chasse symbolique se rencontre parfois dans les tapisseries. Un document de 1420 mentionne une série de tapisseries qui illustrait „l'Histoire de la Jeunesse et Déduit appelée la Chasse du Cerf". Cinq tapisseries, probablement exécutées à Tournai dans le premier tiers du 16e siècle, et faisant partie de la collection de M. de Kermaignant, figurent une chasse symbolique où il s'agit de la vie humaine plutôt que des vertus. Dans des tapisseries contemporaines qui ont appartenu à la collection Charles André, les dames Ignorance et Vanité lancent les chiens Outrecuidance, Hâte et Désir

1) Schlosser, Schriftquellen, Nos 925, 1043. H. von Eicken, Geschichte u. System der mittelalterlichen Weltanschauung, Stuttgart, 1887, p. 738.

2) Kohlhaussen, op. cit., No 41, pl. 53.

Fig. 120. Allégorie de la Justice corrompue, par Leinberger. Musée Germanique, Nuremberg. Photo Müller.

Fig. 121. La Calomnie par Botticelli, aux Uffizi. Photo Alinari.

Fig. 122. La Calomnie. Dessin de Mantegna au British Museum. Photo Anderson.

contre le „Cerf fragile". Un document de 1532 mentionne une tapisserie qui représentait également le „Cerf fragile de saint Augustin" [1]). Enfin, la collection de M. Arthur Lehman, à New-York, contient plusieurs petites tapisseries, travail du Nord de la France(?) de la première moitié du 16e siècle, où des chasseurs poursuivent des animaux portant des noms de vertus.

Peut-être faut-il aussi attribuer une signification symbolique au chasseur attra-

Fig. 123. La Calomnie. Dessin de Dürer à l'Albertina, Vienne.

1) Göbel, op. cit., I, p. 131, pl. 94.

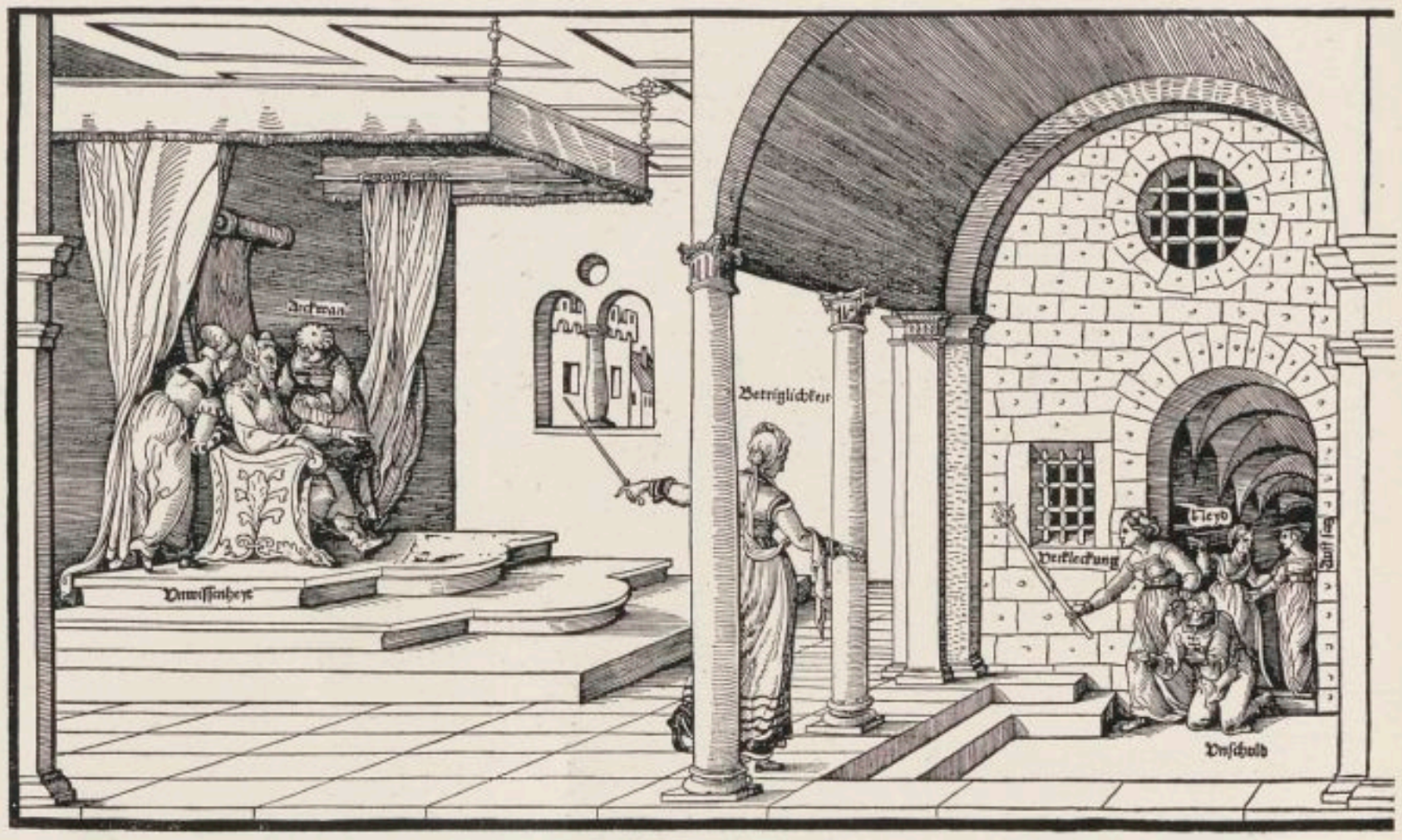


Fig. 124. La Calomnie. Gravure de Flötner.

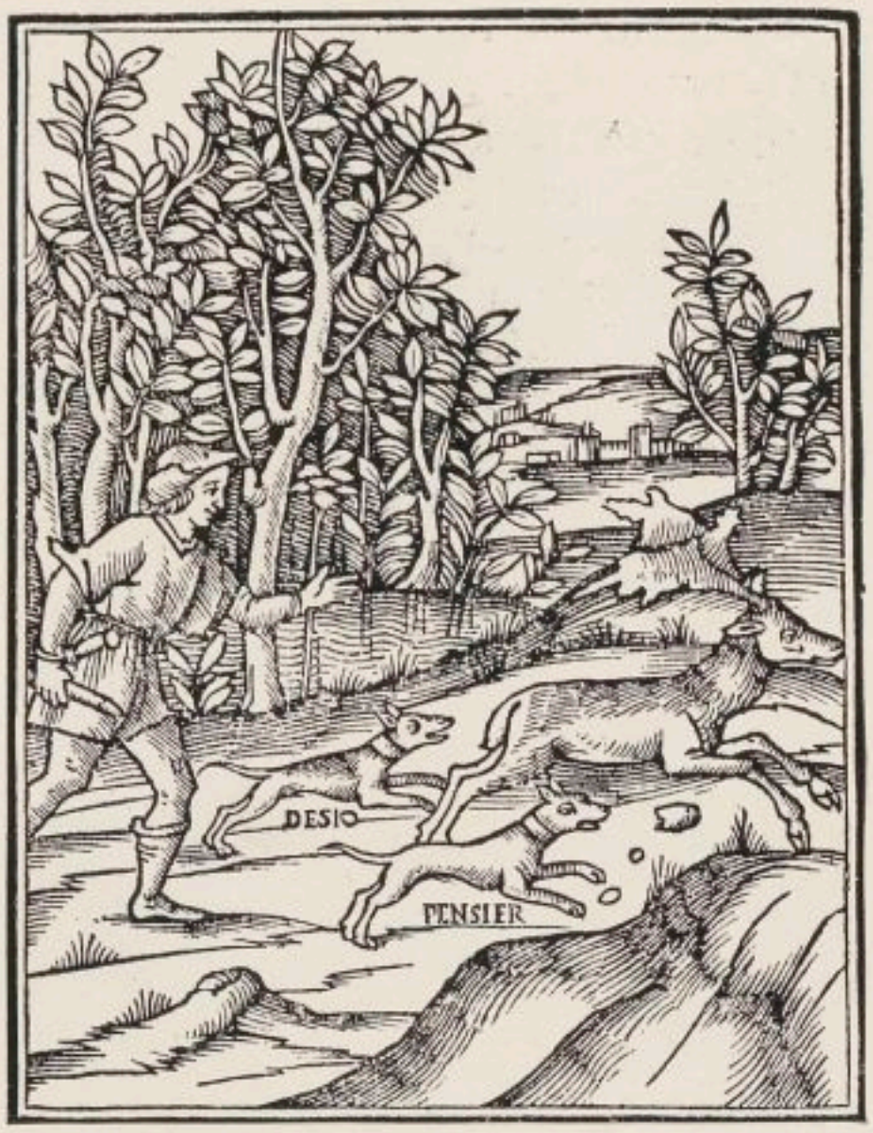


Fig. 125. La Chasse de la Vertu. Gravure sur bois vénitienne de 1525. Cliché de la Librairie Olschki, Florence, Rome.

pant de petits tigres, sculpté vers 1380 sur une des miséricordes de la cathédrale de Chester [1]).

Un centaure tirant de l'arc est souvent un symbole du Malin qui attaque la Vertu. C'est une image allégorique qui appartient en somme à l'art chrétien. L'exemple le plus ancien dont nous ayons connaissance figure dans la marge supérieure d'une page de l'Évangéliaire de Lothaire, à la Bibliothèque Nationale (fig. 126). Cette figuration semble avoir ensuite été très répandue dans l'art roman (fig. 127) [2]).

On retrouve le Centaure, bandant son arc, dans la grande fresque de l'Enfer

1) Prior et Gardner, op. cit., p. 30.

2) Les exemples ont été énumérés en grande partie par W. Goldschmidt, Albani Psalter, p. 58, note 1. V. encore P. Clemen, Die romanische Monumentalmalerei in den Rheinlanden, Düsseldorf, 1916, fig. 142, et A. Goldschmidt, Die Bronzetüren von Nowgorod und Gnesen, Marbourg, 1932, pl. 69, 70.

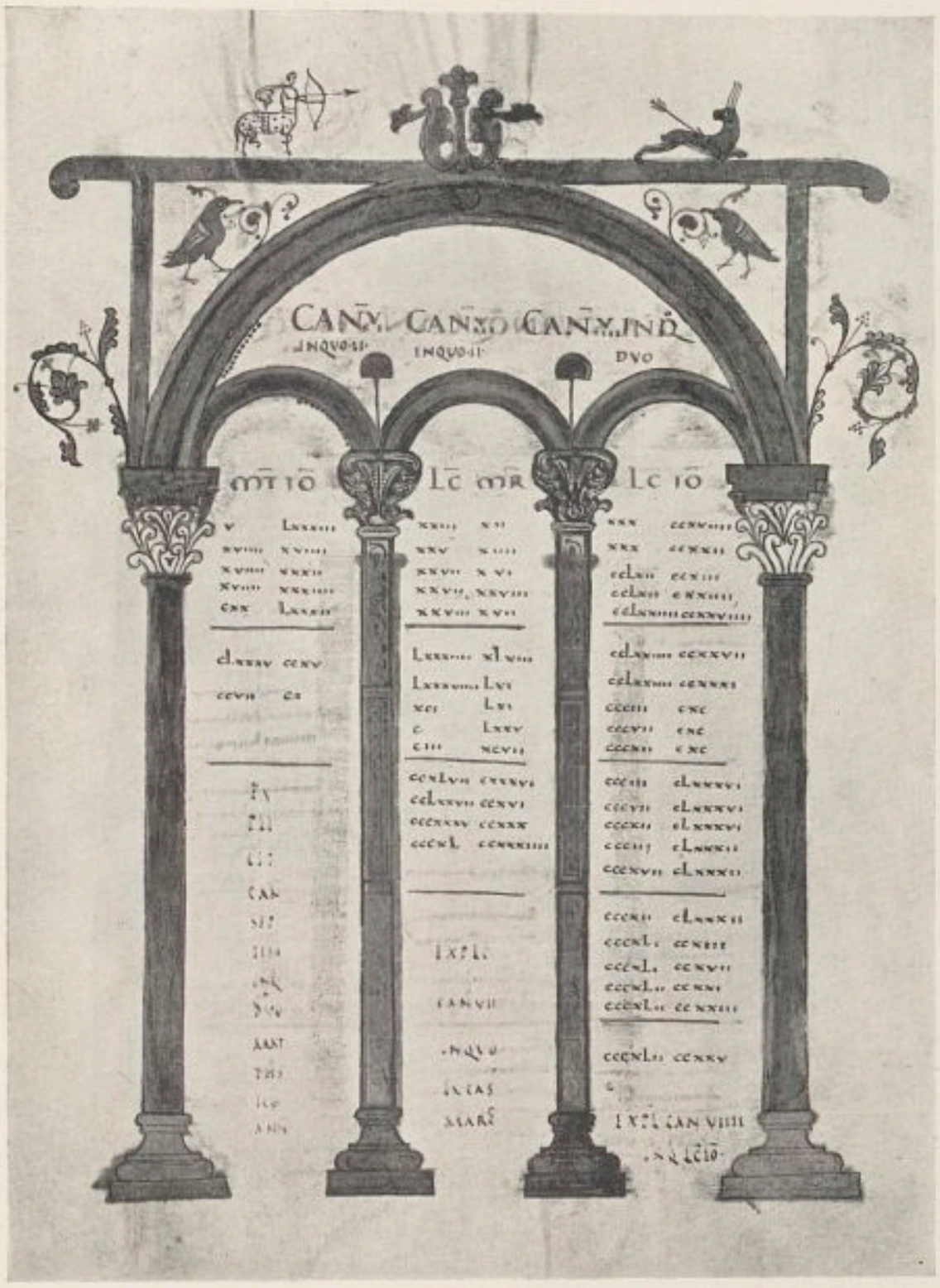


Fig. 126. Le Malin tirant de l'arc. Décoration marginale d'une page de l'Évangéliaire de Lothaire. Bibliothèque Nationale. Photo Catala.

exécutée par Orcagna à Sainte-Marie-Nouvelle de Florence. Il apparaît encore parmi les illustrations du Morgante Maggiore de Pulci, publié à Florence en l'an 1500.

Dans les fresques de Perin del Vaga provenant de la villa dite de Raphaël et se trouvant maintenant à la Villa Borghese, on rencontre une image assez inattendue du Malin tirant de l'arc; toutefois il semble plus probable qu' il s'agit d'une illustration d'un passage du „Nigrinus" de Lucien [1]).

1) C'est ce que fait observer REINACH, Répertoire de peintures, III, p. 752.

Fig. 127. Le Malin tirant de l'arc. Émail mosan du 12e siècle. Musée du Louvre. Arch. phot. d'art et d'hist.

CHAPITRE II

LES ALLÉGORIES PHILOSOPHIQUES

LES TRIOMPHES DE PÉTRARQUE — TRIOMPHES DE HÉROS ET DE PRINCES — ALLÉGORIES DE L'HOMME ET DE LA VIE HUMAINE — LES AGES HUMAINS — ALLÉGORIES PSYCHOLOGIQUES — LA PAIX — LA VÉRITÉ, LE TEMPS — LA VICTOIRE — L'ABONDANCE — LA PERSONNIFICATION DE LA FORTUNE — LA ROUE DE LA FORTUNE

L'idée de représenter certaines idées abstraites par des personnifications portées en triomphe sur des chars, remonte bien au delà de l'époque de Pétrarque.

Pétrarque est un des auteurs qu'on cite beaucoup plus qu'on ne les lit. Bien que le titre „I Trionfi" d'un de ses ouvrages en vers suggère la pensée qu'on y trouvera décrits en détail des chars triomphaux portant les personnifications des thèmes qui y sont traités, à savoir l'Amour, la Chasteté, la Mort, la Renommée, le Temps et l'Éternité, Pétrarque ne consacre à cette image que peu de lignes, et ce uniquement à propos du triomphe de l'Amour. Dans ce passage, il parle d'un char de feu, conduit en „grande pompe", traîné par quatre chevaux d'une blancheur de neige, et sur lequel se tient un jeune garçon, muni d'un arc et de flèches, qui est l'Amour.

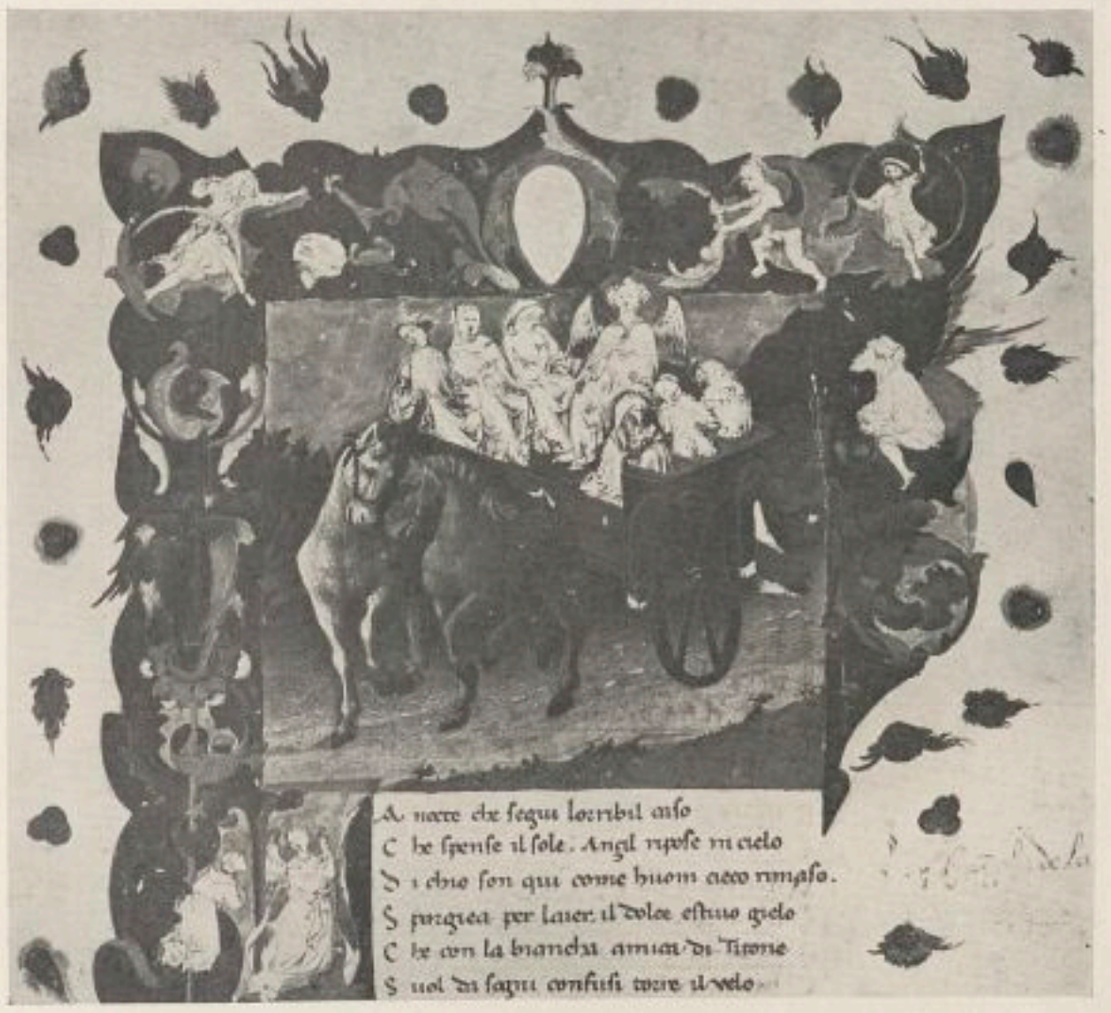


Fig. 128. Le Triomphe de l'Amour. Miniature de l'école véronaise, 1414. Bibliothèque Nationale, Munich.

Ce qui a contribué beaucoup à accréditer l'opinion que Pétrarque aurait insisté tout particulièrement sur l'image du char triomphal, c'est que tous les illustrateurs de ses ,,Trionfi'', miniaturistes autant que graveurs, ont représenté les six sujets de ces poèmes par des personnifications montées sur ces véhicules symboliques.

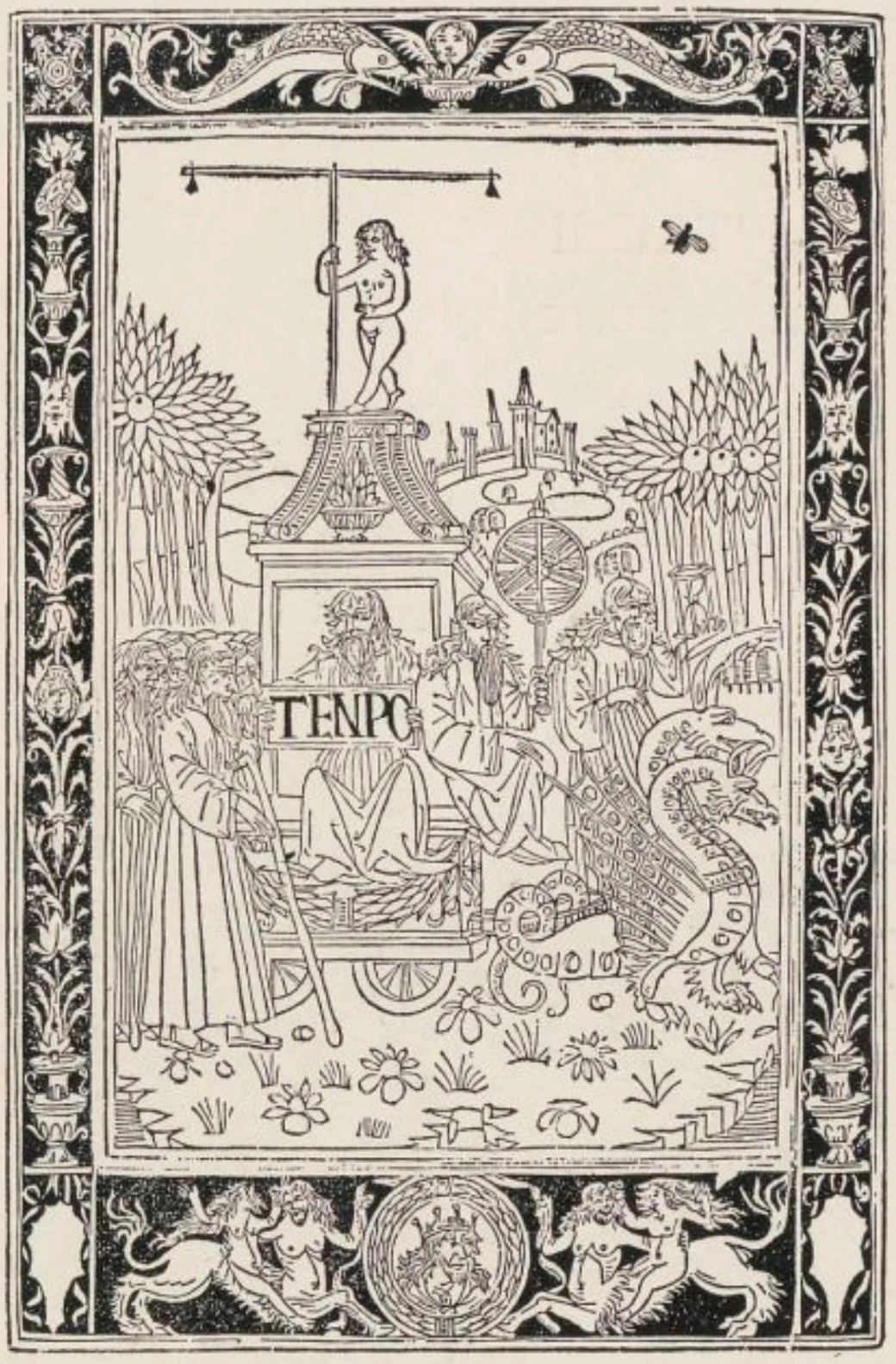


Fig. 129. Le Triomphe du Temps. Gravure sur bois vénitienne, 1488.
Cliché de la Librairie Olschki Rome, Florence.

L'engouement unanime, chez les illustrateurs de Pétrarque, pour l'allégorie du char de triomphe à peine invoquée par cet auteur, constitue déjà par lui-même un argument en faveur de l'hypothèse que cette image leur était connue antérieurement. Il en était effectivement ainsi, attendu que l'on sait non seulement qu'elle était familière aux peintres de l'antiquité, mais que nous pouvons même citer à l'appui la fresque de Bacchus et Ariane sur un char de triomphe, retrouvée à Pompéi.

Au 12e siècle, il paraît que des représentations des Triomphes de l'Amour se trouvaient peintes sur les murs des palais byzantins, mais nous ne possédons aucune indication qui puisse nous aider à reconstituer ces images disparues [1]).

Boccace, dans son ,,Amorosa Visione'', décrit les triomphes des Arts, de la Renommée, de la Richesse et de l'Amour, mais ceux-ci n'ont aucune analogie avec les chars dont on a illustré les poésies de son contemporain Pétrarque. D'un autre côté, il n'est pas impossible qu'un épisode chez Dante, — les 29e et 30e chants de son ,,Purgatorio'', — ait contribué pour sa part à propager

1) A. Muñoz, Alcuni fonti litterarie per la storia dell'arte bizantina, Nuovo Bollet. de Archeol. crist., X, p. 221.

LE TRIOMPHE DE LA CHASTETÉ.

Tapisserie flamande du début du 16e siècle. Victoria and Albert Museum, Londres.

Photo du Musée

l'image du char triomphal. A cet endroit, le poète nous dépeint Béatrice assise sur le char de triomphe des héros antiques, traîné par un griffon, et suivi de personnages et d'animaux empruntés à l'Apocalypse. Cependant ces passages ne semblent pas avoir attiré l'attention des illustrateurs de Dante, à l'exception de Botticelli [1]).

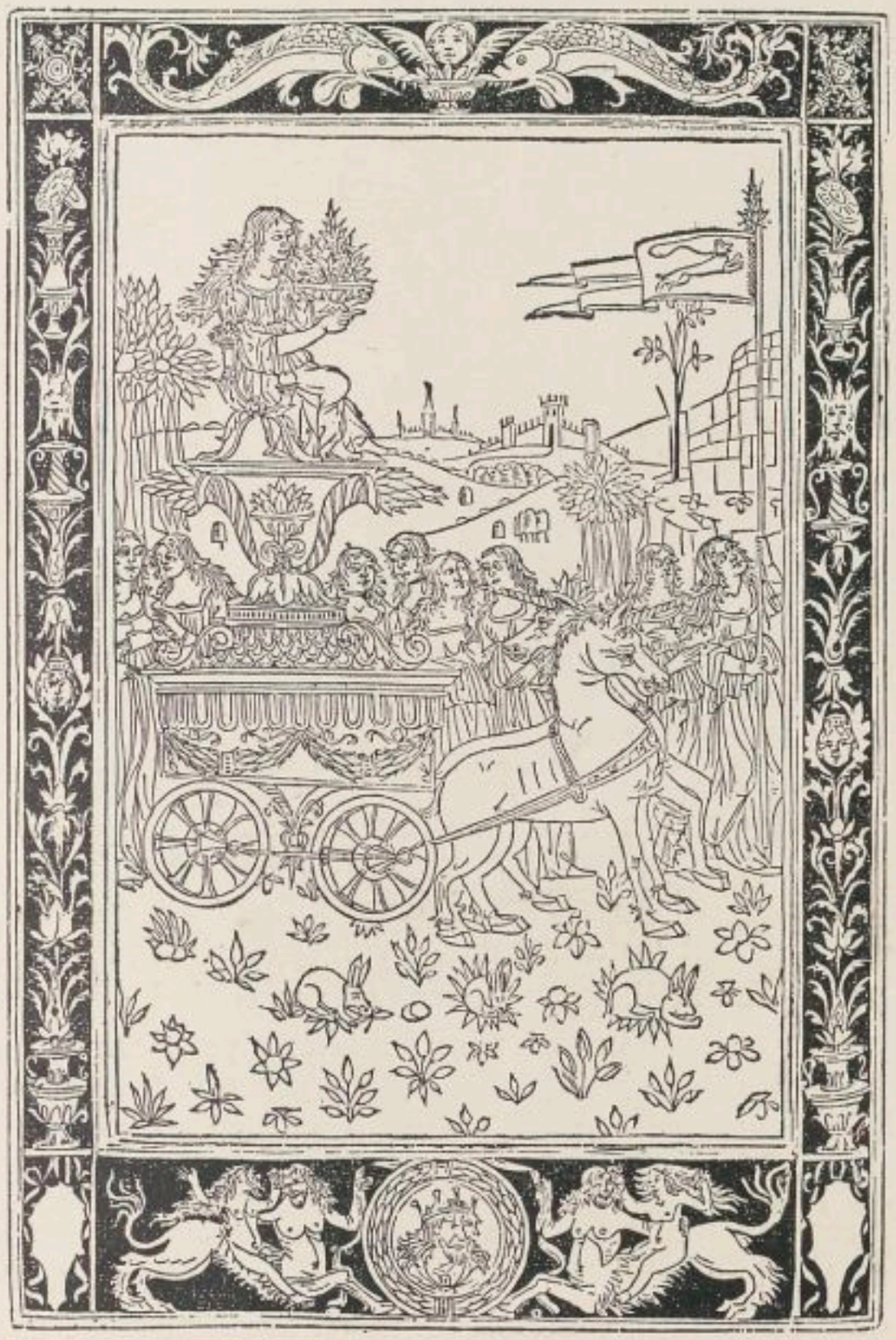


Fig. 130. Le Triomphe de la Chasteté. Gravure sur bois vénitienne, 1488. Cliché de la Librairie Olschki, Rome, Florence.

Bien plus que les sources littéraires, les cortèges qu'on pouvait voir dans les rues de Florence auront exercé ici une influence importante. Il serait très difficile d'en retracer les origines, qui se rattachent probablement aux entrées triomphales des rois et des héros victorieux dans l'antiquité. Il est certain qu'à Florence ce genre de spectacle jouissait d'une grande popularité dès le 14e siècle, et peut-être même plus tôt. Ces cortèges ont donné naissance à toute une littérature spéciale, comme „De modo del triumphare" de Fazio degli Uberti dans son „Dittamondo", et les fameux „Canti Carnascialeschi" [2]). Dans sa biographie de l'étrange personnage que fut le peintre Pier di Cosimo, Vasari nous apprend que celui-ci contribua beaucoup à apporter des changements et des améliorations artistiques aux cortèges qu'on organisait pendant les fêtes du carnaval, tant en ce qui concerne l'ornementation des chars que le costume de ceux qui les accompagnaient. Il nous donne une description détaillée du char consacré au triomphe de la Mort et de sa suite, dont l'aspect doit avoir été assez impressionnant.

1) P. Schubring, Illustrationen zu Dantes Göttlicher Komödie, Zurich-Leipzig-Vienne, 1931, p. 149 et suiv.

2) J. Burckhardt, Die Kultur der Renaissance in Italien, II, 5e partie. Schubring, Cassoni, p. 58 et 199. Göbel, op. cit., I, p. 103 et suiv. P. Gori, Firenze magnifica: Le feste fiorentine etc., Florence, 1930.

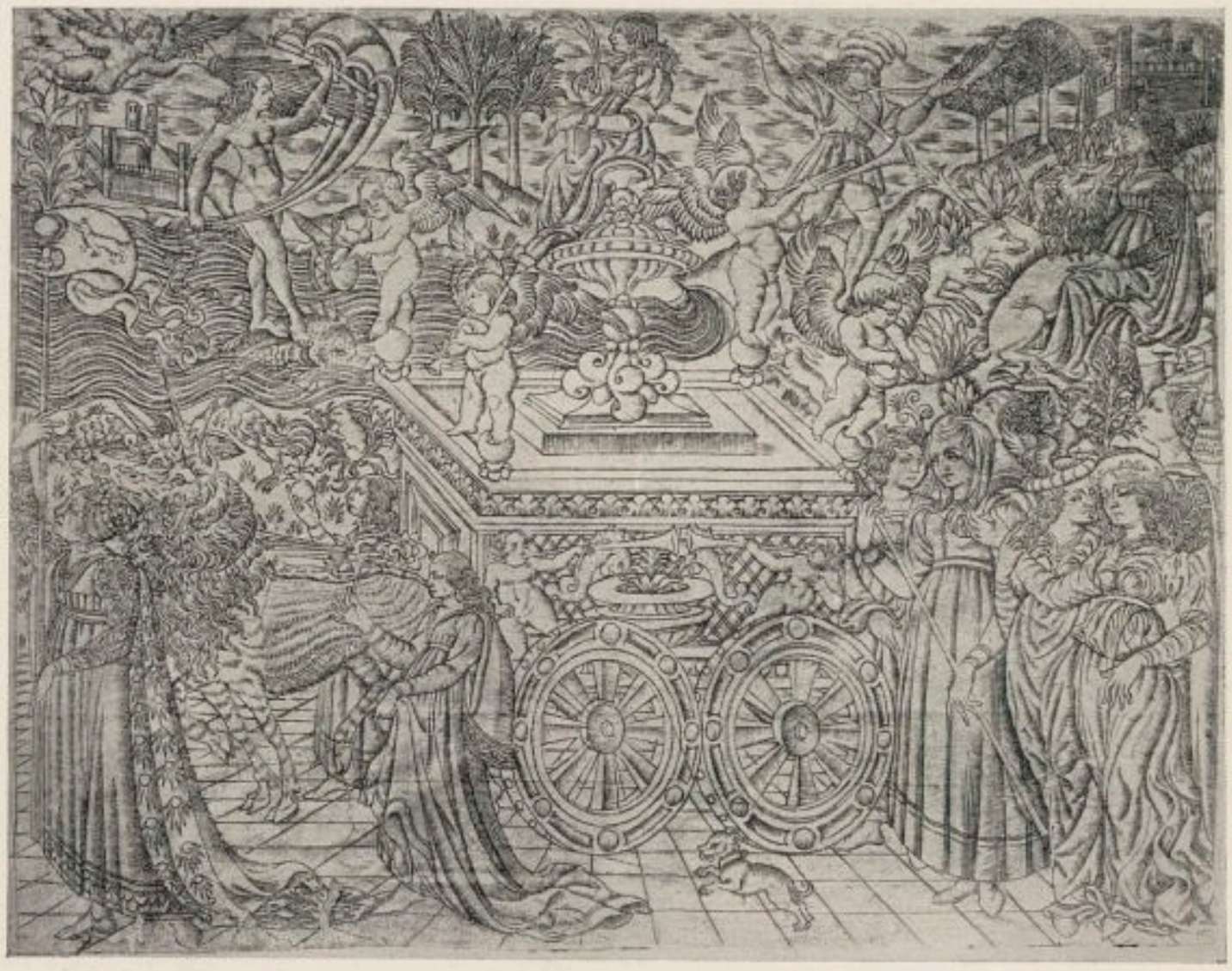


Fig. 131. Le Triomphe de la Chasteté. Estampe florentine de la fin du 15e siècle.
Photo British Museum.

Ce sont les descendants vulgaires et dégénérés de ces chars artistiques dessinés par un des meilleurs peintres que possédait Florence vers la fin du 15e siècle, qui font encore aujourd'hui de pénibles efforts pour amuser le public pendant le carnaval, à Nice et ailleurs.

Toujours est-il que les illustrateurs des „Trionfi" de Pétrarque ont unanimement adopté l'image du char pour représenter les thèmes de ces poèmes. Nous nous dispenserons d'énumérer ici les miniatures assez nombreuses qu'on en trouve dans les différents manuscrits. Il va de soi que les exemples italiens sont de beaucoup les plus abondants (fig. 128); toutefois on en trouve également dans les traductions [1]).

Il sera encore moins nécessaire d'insister sur les gravures qui illustrent les éditions des œuvres de Pétrarque, car le travail qu' Essling et Müntz ont consacré à ce sujet ne laisse pas de lacunes. Notons cependant que les xylographies des éditions vénitiennes de 1488 (fig. 129, 130) et 1490, reprises dans celles de 1492 et 1493, méritent d'être citées parmi les plus belles que l'Italie ait produites, et que celles des éditions parues

1) V. les miniatures italiennes reproduites dans D. Campoli, Il codice Orsini-Da Costa delle Rimi, e dei Trionfi di Francesco Petrarca integralmente riprodotto, Rome 1904. P. D'Ancona, La miniatura fiorentina, 2 vol., Florence, 1914, pl. 76. Le Même, Di alcuni codici miniati conservati nelle bibl. tedesche e austriache, L'Arte, X, 1907, p. 25. Une belle miniature exécutée à Rouen au début du 16e siècle est reproduite dans A. Blum et Ph. Lauer, La Miniature française aux XIVe et XVe siècles, Paris-Bruxelles, 1930, pl. 75.

à Milan en 1512 leur sont inférieures, tandis que celles qui figurèrent pour la première fois dans les ouvrages de Pétrarque avec les commentaires de Vellutelo, parus à Venise en 1560, et qui ont été utilisées ensuite pour d'autres publications de ses écrits, ont un aspect tout différent, à cause du grand nombre de figures et de leurs compositions élaborées et animées. „Los Triomphos" de Pétrarque, en espagnol, avec d'intéressantesgravuressur bois, virent le jour à Séville en 1532 [1]).

Fig. 132. Le Triomphe de la Chasteté. Estampe florentine de la fin du 15e siècle. Photo British Museum.

En même temps que certains graveurs s'occupaient d'illustrer les livres, d'autres représentaient les Triomphes de Pétrarque sur des planches sans textes. Il en existe deux suites, par des anonymes florentins de la fin du 15e siècle, dont l'une est attribuée à tort par Bartsch à Nicoletto da Modena: nous les avons déjà classées, la première parmi les œuvres qui attestent l'influence de Pollajuolo (fig. 131), la seconde comme dénotant celle de Ghirlandajo(fig. 132) [2]).

A quel degré ces allégoriesde Pétrarque étaient généralement appréciées, c'est ce que prouve une estampe florentine d'environ 1500, où les six Triomphes sont accompagnés de longues inscriptions (fig. 133). La gravure est assez médiocre, et le texte, qui manque décidément de distinction, tant par son esprit que par sa forme, est un indice incontestable qu'il s'agit ici d'une image populaire.

---

1) J. P. R. Lyell, Early book illustration in Spain, Londres, 1926, fig. 141.
2) R. van Marle, op. cit., XI, p. 464, fig. 295; XIII, p. 268, fig. 182.

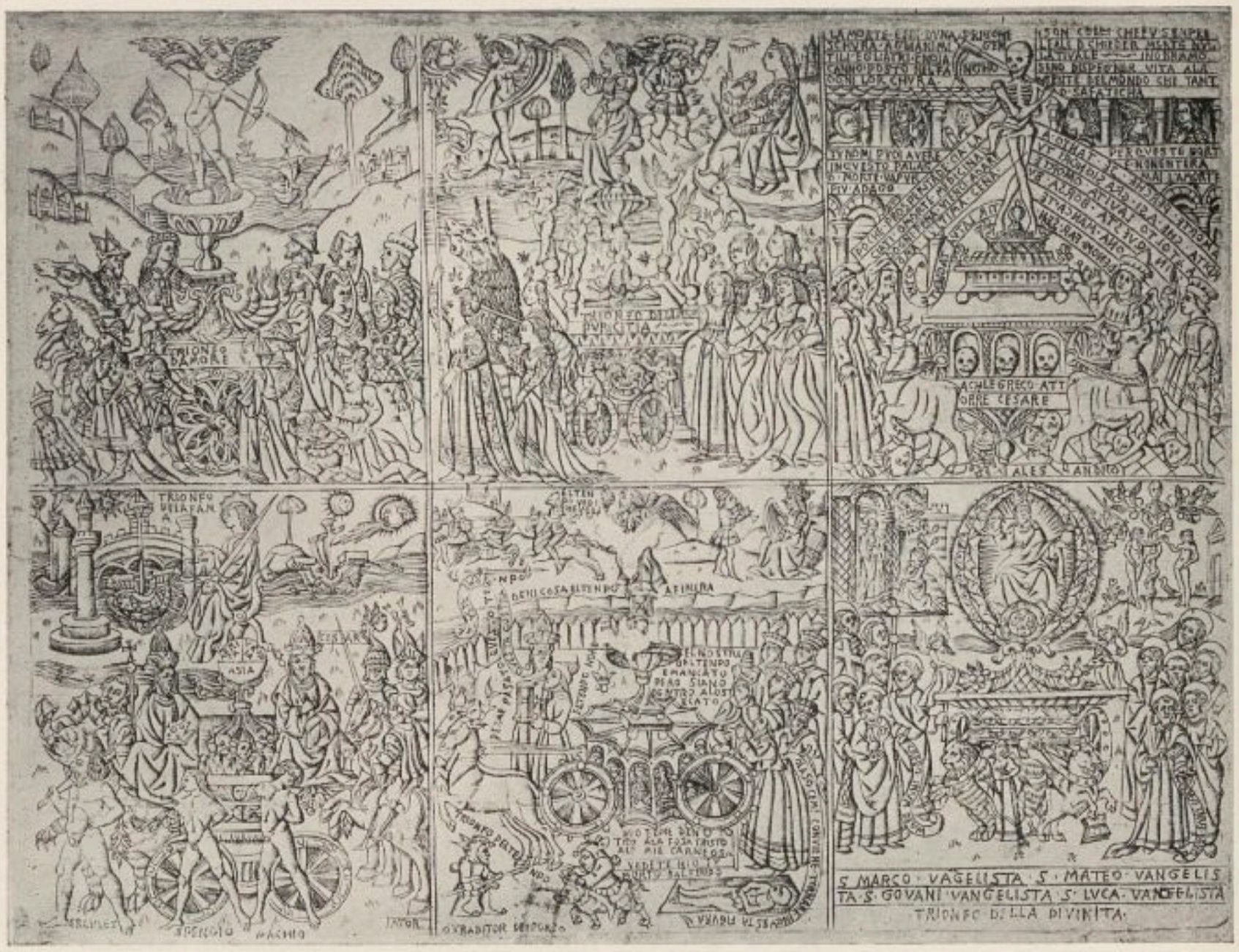


Fig. 133. Les Triomphes de Pétrarque. Estampe florentine de la fin du 15e siècle. Photo British Museum.

Pour ce qui est des graveurs non italiens, nous connaissons une suite de six estampes de Pencz (fig. 134, 135, 136, 137), représentant les triompes de Pétrarque. Il en existe une autre, de cinq estampes, par Jean Galle, d'après des dessins de Jérôme Wierix, et intitulée „Typus Naturae Humanae"; ce sont, en somme, la Chasteté, l'Amour, le Temps, la Mort (fig. 138) et la Foi chrétienne, figurés par des allégories très complexes, avec personnifications nombreuses, et déjà notablement plus évoluées que les types habituels. La Renommée manque; le Triomphe du Temps illustre les défauts causés par l'attachement aux choses passagères. Tous les chars, à l'exception de celui de la Mort, sont traînés par des chevaux. La Foi chrétienne est représentée sans char et montre Dieu le Père et Jésus-Christ adorés.

Les triomphes de Pétrarque étaient parmi les sujets que les peintres de cassoni traitaient volontiers. Les cycles ne nous sont pas toujours parvenus en entier.

Les six triomphes se trouvent réunis sur deux beaux devants de cassoni, par Pesellino, au musée Gardner de Boston (fig. 139). La Galerie de Sienne possède des panneaux avec ce même sujet, dans la manière de Pierfrancesco Fiorentino (fig. 140); d'autres encore, au Musée Bandini de Fiesole, appartiennent aux meilleures productions

Fig. 134. Le Triomphe de la Chasteté. Gravure par Pencz. Photo Elkan.

de Jacopo del Sellaio (fig. 141). Deux panneaux, où manque cependant la Renommée, attribués à Andrea di Giusto, se trouvent dans la collection Burns à Londres. Ce dernier spécimen présente une particularité qu'il a en commun avec la peinture de Pesellino: le Triomphe de la Religion est une vision mystique où le char est absent. Parmi les exemples des Triomphes, dans la peinture florentine, il convient de citer encore celui qui figure sur une boîte ronde qui se trouvait aux Uffizi avant la réorganisation de ce musée, et qui était attribué sans raison suffisante à Matteo Pasti [1]).

Du Nord de l'Italie sont originaires six petits panneaux, attribués à tort à Francesco Mantegna et à Buonsignori, qui ont été jadis au palais Corredo, près d'Udine, et plus tard dans la Aeltere Pinakothek de Munich; deux de cette série appartiennent actuellement à la collection du Vicomte Lee of Fareham à Richmond [2]). D'autre part, c'est à Mantoue que fut exécuté, en 1477, le cassone qui se trouve maintenant à la

1) SCHUBRING, Cassoni, Nos 266—67, pl. 60, Nos 372—75, pl. 87; supplément, Nos 907, 908, pl. 6. T. BORENIUS, Burlington Magazine, sept. 1922, p. 104. R. VAN MARLE, op. cit., XI, p. 494, fig. 298; XII, p. 392, fig. 259; XIII, p. 268, fig. 182.

2) WASTLER, Zeitschr. f. bildende Kunst, XV, p. 61. G. BERNARDINI, Poche Spigolature in alcune gallerie tedesche (attrib. à Bonsignori), Rassegna d'Arte, XI, 1911, p. 39. SCHUBRING, op. cit., Nos 586—91, pl. 132. REINACH, Répert. des Peintures, VI, p. 177—179. Catalogue of the Pictures etc., collected by Viscount and Viscountess Lee of Fareham, II, privately printed, 1926, Nos 82, 83.

Fig. 135. Le Triomphe de la Mort. Gravure par Pencz. Photo Elkan.

cathédrale de Graz et où les Triomphes sont figurés en ivoire [1]). Il y a au Louvre et au Musée National de Florence des répliques en ivoire et en bronze de quelques-unes de ces compositions [2]).

Alors que nous ne saurions citer, en dehors de l'Italie, aucune peinture représentant les Triomphes de Pétrarque, nous connaissons plusieurs tapisseries non italiennes dont ils ont fourni le sujet.

Ainsi, le Musée de Boston possède huit fragments de tapisseries françaises exécutées au 15e siècle pour le cardinal Fery de Clugny, qui sont trop incomplets pour nous permettre de reconstituer la composition originale, mais où apparaissent toutefois plusieurs personnages et d'autres éléments qui portent à croire qu'il s'agit réellement d'une illustration des Triomphes de Pétrarque [3]). Un important cycle de tapisseries, bien connu, du début du 16e siècle, exécuté en Touraine et se trouvant au Musée de

---

1) Steinbuchel, Reliquienschrein der Kathedral zu Graz, Mitteil. der. k.k. Centralcommission, IV, p. 27; XVIII, p. 151. Schubring, op. cit., Nos 578—585, pl. 131.

2) E. Molinier, Les Bronzes de la Renaissance: les Plaquettes, II, Paris, 1886, No 684. Le Même, Musée Nat. du Louvre, Catal. des Ivoires, Paris, 1896, No 140.

3) W. H. Siple, Cardinal Fery de Clugny's Tapestries, International Studio, février 1929, p. 40.

Fig. 136. Le Triomphe du Temps. Gravure par Pencz. Photo Elkan.

Vienne, représente également les chars qui portent les „Trionfi" chantés par Pétrarque (fig. 142, 143, 144 et pl.). S. M. le roi d'Angleterre est le propriétaire de trois tapisseries conservées au palais de Hampton-Court, et le Victoria and Albert Museum en abrite trois autres, qui toutes ont appartenu à des séries des Triomphes de Pétrarque (fig. 145, 146). Il n'est pas impossible qu'un document d'après lequel le roi d'Angleterre Henri VIII possédait cinq tapisseries avec des Triomphes, soit relatif à un de ces deux cycles. Le poète moraliste Skelton, dans une poésie satirique contre le luxe du clergé, donne à ce propos une description sommaire des éléments représentés sur les tapisseries que possédaient des ecclésiastiques, dont on peut déduire qu'elles avaient pour sujet des Triomphes, tant ceux de l'antiquité que ceux de Pétrarque. Au Palais de la „Generalidad" de Barcelone, quatre tapisseries bruxelloises, mais qui sont exécutées d'après des dessins de Giulio Romano, — quoiqu'on ait cru à tort que les cartons étaient de Mantegna — représentent les Triomphes de l'Amour, de la Chasteté, du Temps et de la Renommée (fig. 147, 148). Finalement, nous rencontrons une variation sur le thème habituel dans des tapisseries exécutées à Bruxelles pendant le second quart du 16e siècle, partagées entre la collection royale d'Espagne et celle de l'État

Fig. 137. Le Triomphe de la Renommée, Gravure par Pencz. Photo Elkan.

d'Allemagne: en effet, les chars portent ici les personnifications en triomphe à travers le ciel [1]).

Parmi les différents Triomphes de Pétrarque représentés séparément, celui de l'Amour se rencontre bien plus que les autres, parce que ce sujet était fréquemment utilisé pour la décoration des plateaux de maternité italiens, sur lesquels on offrait des présents à une jeune mère. Il en existe encore aujourd'hui un nombre assez considérable (fig. 149, 150) [2]). Dans les représentations où la figure principale est l'Amour debout sur son char et décochant des flèches, on devine souvent des allusions à la puissance de la femme qui soumet l'homme à sa volonté, se récélant dans le thème de Campaspe enfourchant Aristote, ou dans celui de Dalila coupant la chevelure de Samson, sujets dont nous aurons à nous occuper dans un autre chapitre. On trouve aussi le Triomphe de l'Amour parmi les panneaux de plafond attribués à Mocetto qui

---

1) Göbel, op. cit., I, p. 105, 111, 318, 405, 406, 416, fig. 76, 80; II, p. 317, fig. 339. Celui-ci, à l'endroit cité, mentionne encore une tapisserie du Temps et de la Renommée, possession privée en Amérique que nous ne connaissons pas. J. Donnet, Note sur quelques tapisseries bruxelloises à Barcelone, Bulletin de l'Acad. Royale d'Archéol. de Belgique, 1912, p. 191. Kendrick, op. cit., Nos 15—17.

2) Schubring, op. cit., Nos 198—203 et pl. 43—44, reproduit ceux du musée de Turin, des collections Wagner et Martin le Roy, et du Victoria and Albert Museum.

Fig. 138. Le Triomphe de la Mort. Gravure par Galle d'après Wierix.

sont actuellement au Musée Jacquemart-André, et il a fourni également le sujet d'une belle toile de Bonifacio Véronèse, à la Galerie de Vienne. Dans son „Amorosa Visione", Boccace, en décrivant les scènes peintes sur les murs d'une salle fictive, mentionne, outre la Roue de la Fortune et une Fontaine, les quatre Triomphes, déjà cités plus haut, des Arts, de la Renommée, de la Richesse et de l'Amour [1]). Enfin des Triomphes figurent parmi les décorations que Rosso le Florentin exécuta dans la Galerie François Ier, au palais de Fontainebleau.

Le Triomphe de l'Amour se voit encore sur un nielle florentin du 15e siècle [2]) et sur une pierre dure gravée, travail italien de la seconde moitié du 16e siècle [3]).

En dehors de cette composition où l'Amour occupe le rôle principal, il s'en rencontre une autre qui comporte une femme quasi nue, assise sur un char traîné par des chevaux, — ceux-ci constituent invariablement l'attelage du char de l'Amour, — tandis qu'au devant d'elle „Amor" attise un feu au-dessus duquel est représenté un jeune homme ligoté. On n'est pas universellement d'accord sur l'interprétation de cette image, qui apparaît aussi dans un petit tableau florentin de la collection Wallace à Londres, dans une miniature italienne de la Bibliothèque Morgan à New-York, et

1) Schlosser, Quellenbuch, p. 352.
2) Passavant, op. cit., I, p. 323.
3) Kris, op. cit., N° 420.

Fig. 139. Les Triomphes de l'Amour, de la Chasteté et de la Mort, par Pesellino. Musée Gardner, Boston.
Photo Mar.

sur une médaille de Bertoldo; il nous semble qu'elle symbolise plutôt la Victoire de Vénus, attendu qu'il paraît peu probable que la femme dévêtue puisse personnifier la Chasteté, comme on l'a cru parfois. D'ailleurs, le char de la Chasteté est toujours attelé de licornes [1]).

Probablement doit-on reconnaître aussi le Triomphe de l'Amour sur une peinture de cassone, florentine, de la fin du 14e siècle, qui se trouve dans une collection privée, où figure une femme vêtue tenant une trompette, assise sur un char de triomphe traîné par des chevaux. Elle est entourée d'un grand nombre de personnages à cheval, dont ceux qui occupent le fond, indiqués par leurs noms, sont tous des héros de l'antiquité (fig. 151).

Fig. 140. Le Triomphe de la Chasteté, par Pier Francesco Fiorentino. Galerie de Sienne.
Photo Alinari.

La Chasteté était une vertu spécialement recommandée aux jeunes épouses; c'est pourquoi on la trouve peinte sur de nombreux cassoni ou coffres de mariage. C'est de l'école florentine que relève le panneau, appartenant au marquis de Lothian, où les chars triomphaux de l'Amour et de la Chasteté sont représentés côte à côte. Plusieurs

1) Burlington Magazine, XXV, 1914, p. 118. Hill, Medals, p. 242, avec bibliographie.

autres de ces cassoni se rattachent à l'école siennoise, tels que celui dont il ne nous reste qu'un fragment, qui se trouvait jadis dans la collection Kann à Paris, et qui a été attribué avec raison à Francesco di Giorgio; on l'a interprété comme le Triomphe de Béatrice. Un autre panneau de cassone, qui fut offert récemment en vente à New-York, nous paraît être de Matteo di Giovanni (fig. 152). Une peinture analogue, égale-

Fig. 141. Le Triomphe de la Chasteté, par Jacopo del Sellaio. Musée Bandini, Fiesole.
Photo Alinari.

ment de l'école siennoise, — mais non de la main de Francesco di Giorgio, auquel on l'a attribué, — se trouve à Locking House, dans la collection de Lady Wantage. Il y a encore, à la Galerie de Turin, des panneaux de cassone avec le Triomphe de la Chasteté, qui appartiennent à l'école de Botticelli; il en existe ensuite dans la collection Parry à Gloucester, et dans le depôt de la Galerie de Düsseldorf. Enfin, sur le revers du célèbre panneau de Piero della Francesca, aux Uffizi, représentant la duchesse d'Urbino, celli-ci se trouve représentée, comme personnification de la Chasteté, sur un char attelé de deux licornes; ce mode de représentation du sujet est, d'après nous, un indice que ces tableaux furent peints à l'occasion du mariage du duc Federico avec sa seconde épouse Battista Sforza, en 1459 (v. fig. 160)[1].

1) Schubring, N° 204, pl. 45, N°s 463, 464, pl. 109, N°s 465, 642, pl. 139, N° 643, Supplément, N° 938. F. Mason Perkins, Dipinti senesi sconosciuti e inediti, Rassegna d'Arte, XIV, 1914, p. 101. A. Colvin, A Florentine Picture Chronicle, Londres, 1898, pl. 16. R. van Marle, op. cit., XI, p. 26; XII, p. 273.

Fig. 142. Le Triomphe de l'Amour. Tapisserie tourangelle du début du 16e siècle. Musée de Vienne.

L'image du Triomphe de la Mort n'a pas été en grande faveur, et parmi les très nombreuses représentations de la Mort nous ne connaissons que quelques rares exemples, en dehors des séries des Triomphes, où elle est assise sur son char dans une attitude victorieuse. Il en existe une peinture de Lorenzo Costa, dans la chapelle de la famille Bentivoglio, à l'église S. Giacomo Maggiore de Bologne (fig. 153), où l'on remarque également un Triomphe de la Renommée. On cite aussi une plaque en ivoire, vraisemblablement allemande et du 16e siècle, et des tapisseries flamandes [1]), avec l'image du Triomphe de la Mort [2]). Nous rencontrerons un sujet très apparenté quand nous traiterons de la Mort Victorieuse. Une représentation de la Fama se trouvait déjà en 1339 au château des Visconti [3]), de sorte que pour des motifs chronologiques il est impossible qu'il s'agisse d'une image inspirée par le poème de Pétrarque, qui date de 1343.

Le Triomphe de la Renommée se rencontre assez fréquemment parmi les titres des

1) J. Destrée, Maître Philippe auteur de cartons de tapisseries, Bruxelles, 1904, p. 22, 26.
2) J. O. Westwood, A descriptive Catalogue of the fictile Ivories in the South Kensington Museum, Londres, 1876, p. 324.
3) Schlosser, Verones. Bilderbuch, p. 225.

LE TRIOMPHE DE LA RENOMMEE

Tapisserie tourangelle du début du 16e siècle. Musée de Vienne

Fig. 143. Le Triomphe de la Renommée. Tapisserie tourangelle du début du 16e siècle. Musée de Vienne.

tapisseries actuellement perdues, dont on ne connaît l'existence que par les entrées d'inventaires. Des tapisseries de la „Fama", de l'„istoire de Fama" et de „Bonne Renommée" se trouvaient parmi les possessions de Philippe le Bon, duc de Bourgogne, de la reine Isabeau, de Philippe le Hardi, et d'un ou plusieurs des prédecesseurs de celui-ci [1]). Toutefois, une particularité rend assez douteux que dans ce dernier cas il s'agisse de Triomphes du genre de ceux que nous avons étudiés jusqu'ici: un des documents en question cite, à propos de la tapisserie de „Bonne Renommée", les noms de Salomon, Jason et Absalon, qui n'entrent pour rien dans le „Trionfo della Fama" de

1) Dehaisne, Hist. de l'art, p. 343; Documents, p. 779, 791, 846. Laborde, Ducs de Bourgogne, II, p. 267. Göbel, op. cit. II, p. 16.

Fig. 144. Le Triomphe de l'Éternité. Tapisserie tourangelle du début du 16e siècle. Musée de Vienne.

Pétrarque. Il est vrai qu'il mentionne encore „beaucoup d'autres personnages", de sorte qu'il ne serait pas impossible que ce soit une erreur, ou qu'il s'agisse de figures ajoutées. Du reste, nous connaissons d'autres exemples de tapisseries du Triomphe de la Renommée n'appartenant pas à des séries de „Triomphes". Au Musée du Cinquantenaire de Bruxelles il y en a une du début du 16e siècle, d'origine tourangelle, où le char est accompagné de Virgile, Cicéron, Homère, Platon et Charlemagne (fig. 154); elle provient de l'ancienne collection Somzée de Bruxelles, qui en comprenait encore une autre du même sujet, de fabrication bruxelloise et datant d'environ 1515 [1]).

Parmi les manuscrits provenant de la Bibliothèque Rossiana, à Vienne, et appartenant actuellement à celle du Vatican, se trouve un „Officium B. V. Maria" contenant de belles miniatures exécutées probablement à Bourges vers 1480, dont une semble représenter le Triomphe de la Renommée, bien que le contenu de l'ouvrage nous donne plutôt lieu d'y chercher une allégorie religieuse [2]).

Dans la peinture italienne, le Triomphe de la Renommée, sur un char traîné par

1) Göbel, op. cit., I, pl. 77; II, pl. 338.

2) H. Tietze, Die illumin. Handschr. der Rossiana in Wien. Leinz, Beschr. Verz. der illumin. Handschr. in Oesterreich, Leipzig, 1911, p. 70.

Fig. 145. Les Triomphes de la Renommée et de la Mort. Tapisserie flamande du début du 16e siècle. Victoria and Albert Museum, Londres.
Photo du Musée.

Fig. 146. Les Triomphes de la Chasteté et de l'Amour. Tapisserie flamande du début du 16e siècle. Victoria and Albert Museum, Londres.
Photo du Musée.

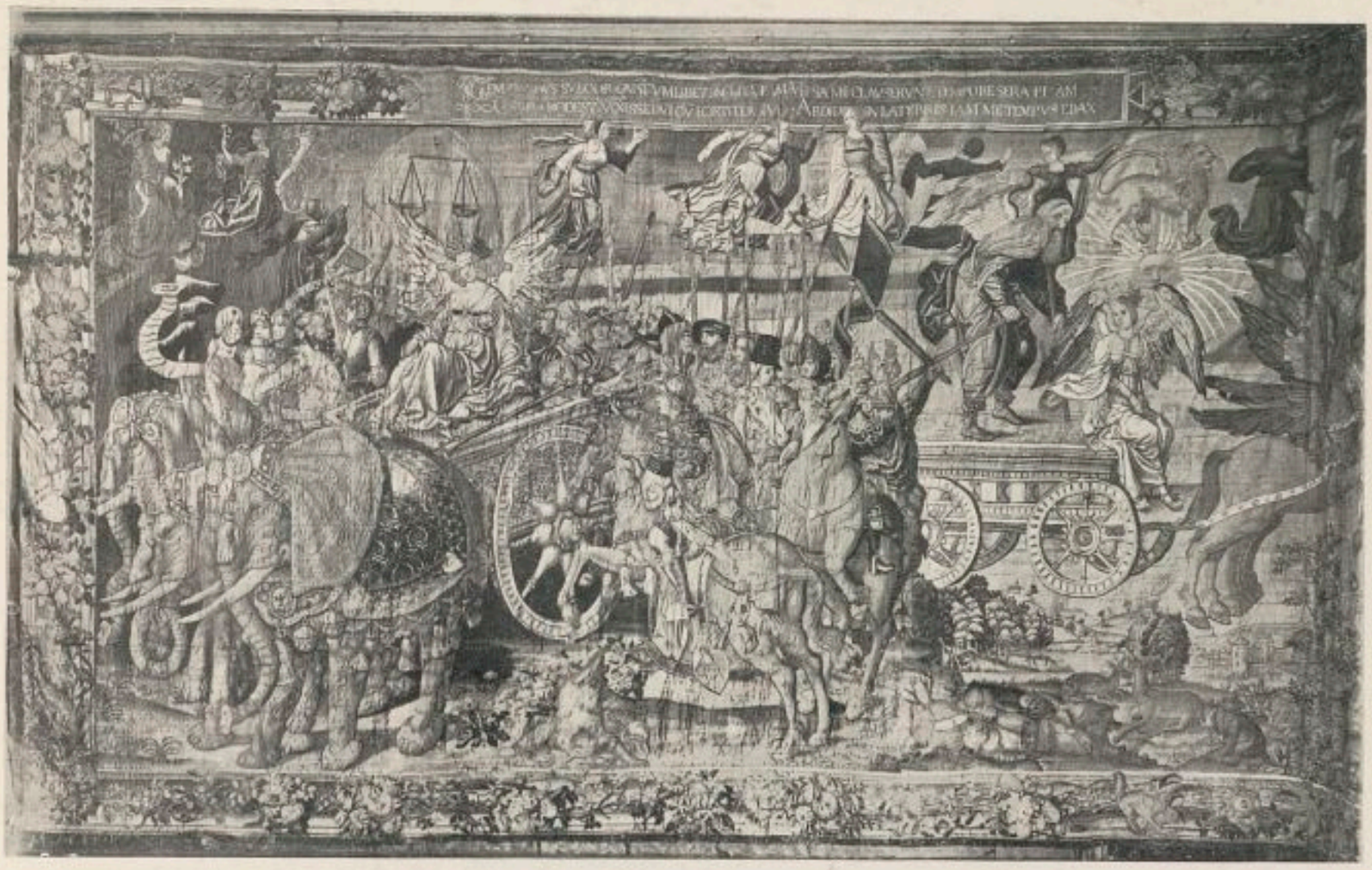


Fig. 147. Le Triomphe de la Renommée. Tapisserie flamande d'après Giulio Romano. Palais de la „Generalidad", Barcelone. Photo Mass.

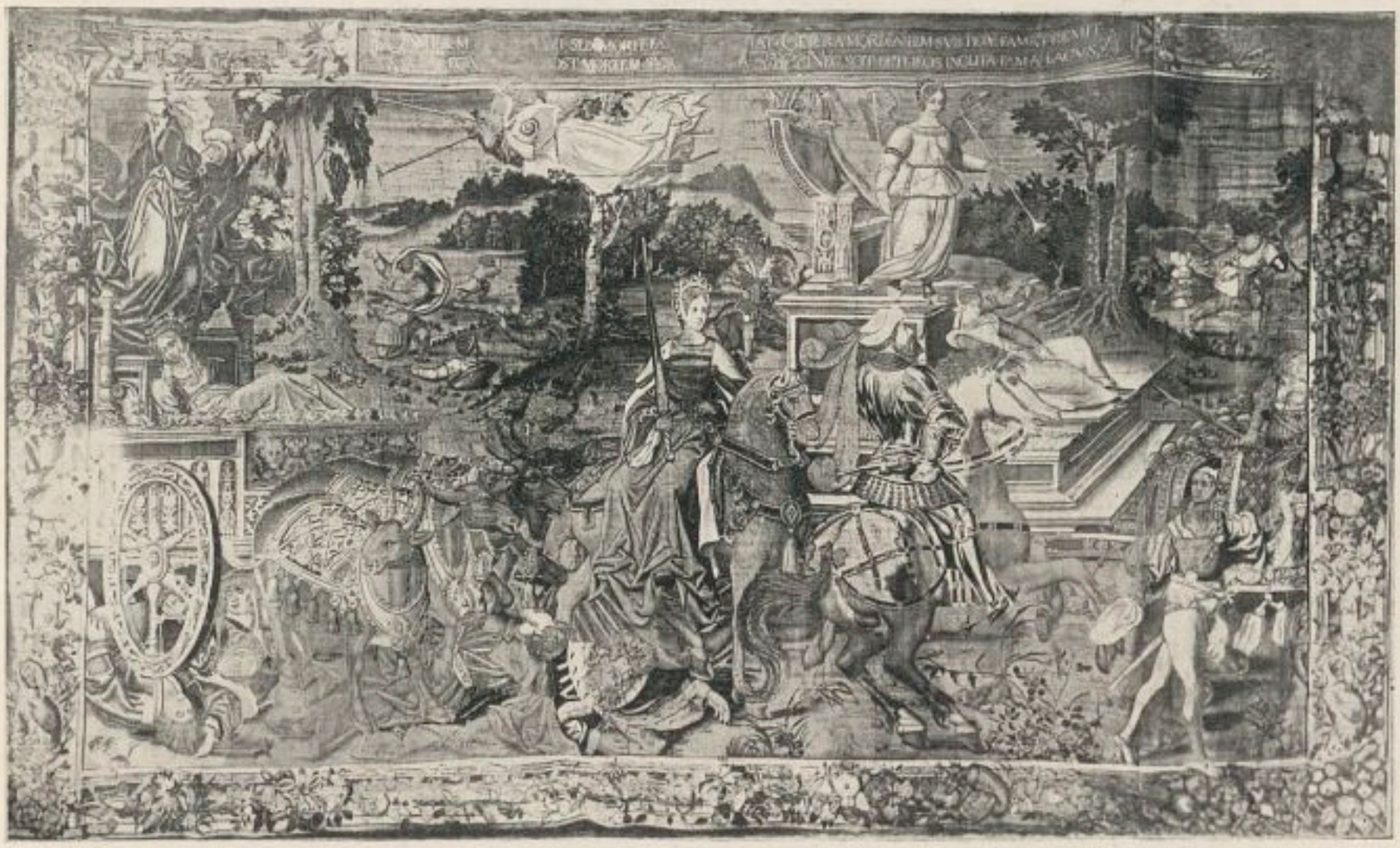


Fig. 148. Le Triomphe de la Mort. Tapisserie flamande d'après Giulio Romano. Palais de la „Generalidad", Barcelone. Photo Mass.

deux éléphants, a été peint par Costa dans la chapelle Bontivoglio à San Giacomo Maggiore de Bologne (fig. 155), et par Mocetto sur le plafond que nous avons déjà mentionné comme étant au Musée Jacquemart-André.

Nous signalerons encore que les graveurs allemands du début du 16e siècle ont connu une tout autre image de la „Fama": c'est une espéce de hideuse sorcière, ailée, couverte de plumes et ayant des pieds fourchus. On la trouve par exemple parmi les illustrations du Virgile publié par Brant (Strasbourg, 1502).

Fig. 149. Le Triomphe de l'Amour. Plateau de maternité florentin du 15e siècle. Galerie de Turin. Photo Anderson.

Le Triomphe du Temps ne paraît avoir inspiré aucun artiste, si ce n'est Breughel le Vieux, qui en a composé un dessin, gravé par Galle (fig. 156). Comme d'habitude, son allégorie est très complexe: le Temps, sur un char attelé de deux chevaux fatigués, dévore un enfant et tient un serpent mordillant sa propre queue. Les roues du char passent par-dessus les objets les plus divers éparpillés sur le sol, parmi lesquels se voient de nombreux instruments de musique et dont l'ensemble nous paraît symboliser la Vanité. La Mort et la Renommée le suivent.

Avec le Triomphe de l'Église nous entrons de nouveau dans le domaine de l'art religieux; aussi existe-t-il d'assez nombreuses représentations portant ce titre, qui n'ont aucun rapport avec le char triomphal ni avec les autres allégories caractéristiques du groupe dont nous nous occupons en ce moment. Plusieurs entrées d'inventaires parlent de tapisseries représentant le Triomphe de la Foi, alors que le peu de paroles qui suivent en guise de description, suffisent pour nous convaincre que le sujet devait être tout autre [1]). D'ailleurs, nous avons déjà fait observer que, même dans certaines

---

1) Göbel, op. cit., I, p. 72.

suites de Triomphes d'après Pétrarque où les cinq autres figurations comportent un char triomphal, celle de la Foi fait exception sur ce point. Cependant ce thème a également été traité avec le char comme attribut, et c'est alors Jésus-Christ qui y a trouvé place. Quoi qu'il en soit, si d'une part cette image remonte aux premiers illustrateurs des Triomphes de Pétrarque, il n'est pas douteux que l'idée ait été propagée surtout par Savonarola qui, dans son „Triumphus Crucis", décrit sous cet aspect le Sauveur Victorieux. Selon Vasari, Botticelli aurait exécuté une gravure pour l'illustration de cet ouvrage. Nous n'en possédons plus aucune trace, mais il est probable que sa composition reparaît plus ou moins dans la gravure sur bois du Titien qui s'apelle le Triomphe du Christ, et encore sur quelques vitraux français, du 16e siècle, de l'église de Brou, et de celles de Saint-Patrice et de Saint-Vincent à Rouen; ensuite, dans les gravures illustrant les belles éditions françaises des Livres d'Heures de ces époques, où c'est tantôt le Sauveur, tantôt le Crucifié et la Vierge, ou encore la Vierge seule qui sont portés en triomphe sur le char[1]).

Fig. 150. Le Triomphe de l'Amour. Plateau de maternité florentin du 15e siècle. Victoria and Albert Museum Londres. Photo du Musée.

Enfin, le Livre d'Heures de l'Empereur Maximilien, à la Bibliothèque de Munich, contient, dans une des marges, un croquis de Dürer représentant le Christ sous la figure d'un empereur assis sur un char triompal attelé d'un bouc, tandis que les quatre principaux Pères de l'église, dessinés par Lucas Cranach, occupent un char semblable que traînent les symboles des Évangélistes[2]). Approchant de la manière dont l'a représenté Dürer, le Christ apparaît encore, assis sur un char traîné par deux moutons, et conduisant les personnifications des péchés vaincus par Lui, sur une estampe qui

1) E. Mâle, L'Art de la fin du moyen âge, p. 299 et suiv.

2) G. Leidinger, Albrecht Dürers u. Lukas Cranachs Handzeichnungen zum Gebetbuche Kaiser Maximilians I, Munich, 1922, pl. 23, 58.

Fig. 151. Triomphe de l'Amour. Peinture florentine de la fin du 14e siècle. Collection privée.

fait partie d'une série exécutée par Galle d'après des dessins de Martin Heemskerck, et intitulée „Patientiae Triumphus".

Les Triomphes des dieux païens, dont les exemples ne sont pas rares dans l'art antique, furent remis en honneur à l'époque de la Renaissance, surtout dans l'art

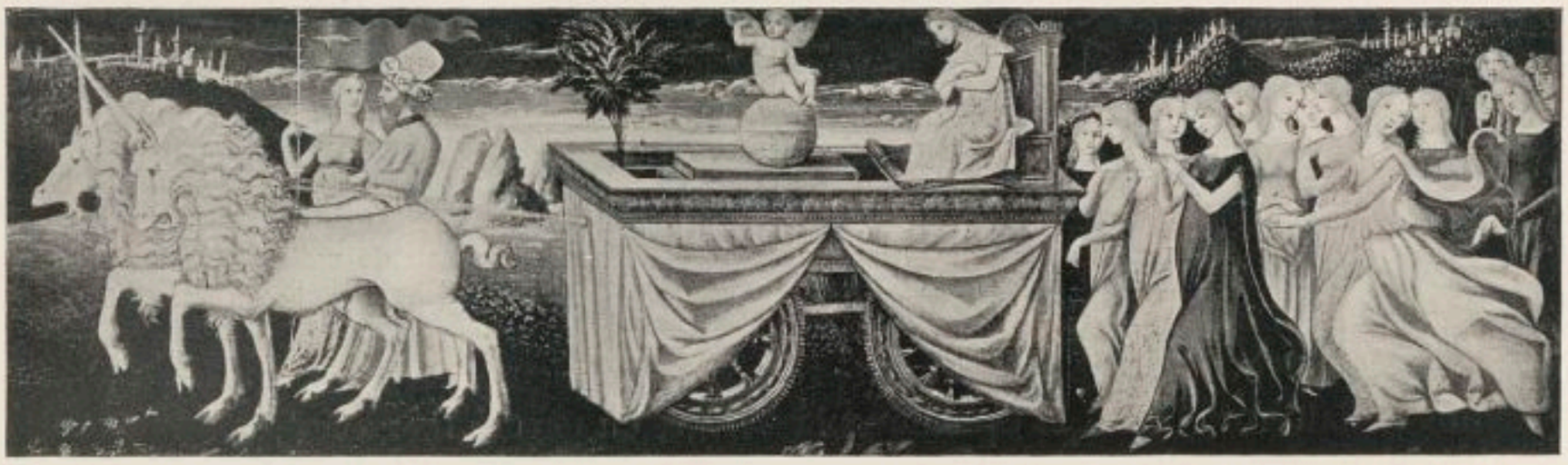


Fig. 152. Le Triomphe de la Chasteté, par Matteo di Giovanni(?). Collection privée.

italien. Dans le palais des Petrucci a Sienne, Pinturicchio et ses aides ont peint à fresque une importante série de Triomphes de dieux antiques, qui se trouvent maintenant pour la plus grande part au Metropolitan Museum de New-York.

Nous avons les Triomphes de Mercure, d'Apollon, de Vénus et de Jupiter, dus à Cosimo Tura et à ses aides, sur les murs du palais Schifanoia, à Ferrare (fig. 157). Quant à Bacchus, son triomphe est illustré par un dessin de Jacopo Bellini, au Louvre, ainsi que par un petit tableau de Cima da Conigliano, à la galerie Poldi-Pezzoli de Milan; on le voit encore, cette fois en compagnie d'Ariane, sur une gravure de l'école de Botticelli; et finalement, avec son cortège, sur un des panneaux de Bartolommeo di

Giovanni qui ont pour sujet l'histoire de Thésée et Ariane, au Musée de Marseille [1]).

Le Triomphe d'Ariane a fourni le sujet d'un camée taillé à Milan au 16e siècle [2]). Pier di Cosimo avait peint le Triomphe de Vénus sur un panneau qui se trouvait jadis à Hertford House, à Londres. Galatée triomphante apparaît sur une fresque de Raphaël à la Villa Farnèse, où le char a fait place à une conque remorquée par des dolphins. Vertumne et Pomone, sur un char traîné par des lions ou des faunes, et accompagnés par des nymphes, figurent dans les illustrations des éditions italiennes et françaises du ,,Songe de Polyphile", par François Colonna (Venise, 1499; Paris, 1546). Il existe ensuite une estampe du Triomphe de Cybèle, par le ,,Maître aux dés" [3]), tandis que des chars de triomphe antiques se rencontrent encore dans une édition des ,,Femmes illustres" de Boccace (Venise, 1506), ainsi que dans un dessin de San Gallo, au Louvre, représentant le couronnement d'une jeune femme, assise sur un char attelé de panthères. Au bas de la même feuille se voit une étude d'éléphants montés, traînant le char de la Renommée.

Fig. 153. Le Triomphe de la Mort, par Lorenzo Costa. S. Giacomo Maggiore, Bologne. Photo Alman.

Dans une vieille description de Padoue il est fait mention d'une fresque du Triomphe de Marius d'après ,,les Hommes illustres" de Pétrarque, peinte sur un des murs du palais des Carrara par Altichiero et Avanzo, qui travaillèrent dans cette ville peu après 1370. Nous n'avons aucune indication sur la composition de cette fresque, sinon qu'elle

1) Van Marle, op. cit., p. 240, fig. 165. V. aussi le dessin d'un Triomphe bachique par Francesco Salviati de' Rossi à l'Albertina de Vienne A. Stix u. L. Fröhlich-Bum, Die Zeichnungen der toskanischen, umbrischen u. Römischen Schulen, Beschreib. Katal. der Handzeichn. in der Albertina, III, Vienne, 1932, Nº 235.

2) Kris, op. cit., Nº 368.

3) Pittaluga, op. cit., fig. 106.

Fig. 154. Le Triomphe de la Renommée. Tapisserie tourangelle du début du 16e siècle. Musée du Cinquantenaire, Bruxelles. Photo du Musée.

fut admirée par Mantegna; il ne serait donc pas impossible que pour sa propre représentation de Triomphes, ce peintre eût emprunté certains éléments à la vieille peinture murale dont il s'agit [1]).

Fig. 155. Le Triomphe de la Renommée, par Lorenzo Costa. San Giacomo Maggiore, Bologna. Photo Alinari.

Les Triomphes de héros antiques comptent parmi les sujets favoris des décorateurs de cassoni. Il est parfois difficile d'identifier les personnages représentés. Le Triomphe de Darius se voyait sur un cassone de la collection Cinughi à Sienne, et celui d'Æmilius Paulus a été peint, par le „maître de la bataille d'Anghiari", sur un devant de cassone de la collection de von Auspitz à Vienne. Il y en a d'autres au Musée Jacquemart-André (N° 743); à la galerie de Sienne (N° 217), qui possède le Triomphe de David par Francesco di Giorgio; à celle de Stockholm (N° 2081); au Musée de Boston, où, pour des motifs que nous ignorons, on indique comme sujet le retour de Pazzino dei Pazzi. Dans l'ancienne collection Holford, à Londres, il y avait un Triomphe de David, par le „maître du Dido". D'autres ont été offerts en vente à Florence, à Londres et à New-York [2]).

Des Triomphes antiques se rencontrent dans des gravures et des dessins de Mantegna (fig. 158); dans les peintures de plafond de Mocetto qui sont au Musée Jacquemart-André; sur des cartes à jouer, peintes en Italie, dites de Charles VI et se trouvant à la Bibliothèque Nationale à Paris; sur une estampe d'un anonyme florentin, où c'est encore Æmilius Paulus qui est glorifié, tandis que sur une autre, due à Andreani, le

1) R. van Marle, op. cit., IV, p. 126.
2) Schubring, op. cit., supplément, N° 906. Van Marle, op. cit., X, fig. 332.

Fig. 156. Le Triomphe du Temps. Estampe de Galle d'après Pierre Breughel le Vieux.

Fig. 157. Le Triomphe d'Apollon, par Francesco Cossa. Palais Schifanoia, Ferrare. Photo Anderson.

héros est César; celui-ci reparaît d'ailleurs dans une bordure de tapisserie milanaise du début du 16e siècle, conservée au Louvre. Puis viennent encore des médailles de Caradosso et des plaquettes avec des Triomphes de ce genre. L'album d'esquisses de Jacopo Bellini, qui est à Londres, renferme un dessin d'un char triomphal antique traîné par deux chevaux, et „la chronique imagée florentine" contient un Triomphe de Joseph, d'un aspect tout à fait classique, parmi des dessins de l'école de Pollajuolo [1]). Francesco Salviati est l'auteur d'une gravure obscène représentant le cortège triomphal de Priape. On peut voir, au Louvre, un croquis à la main, par San Gallo, avec différents éléments destinés à un cortège triomphal.

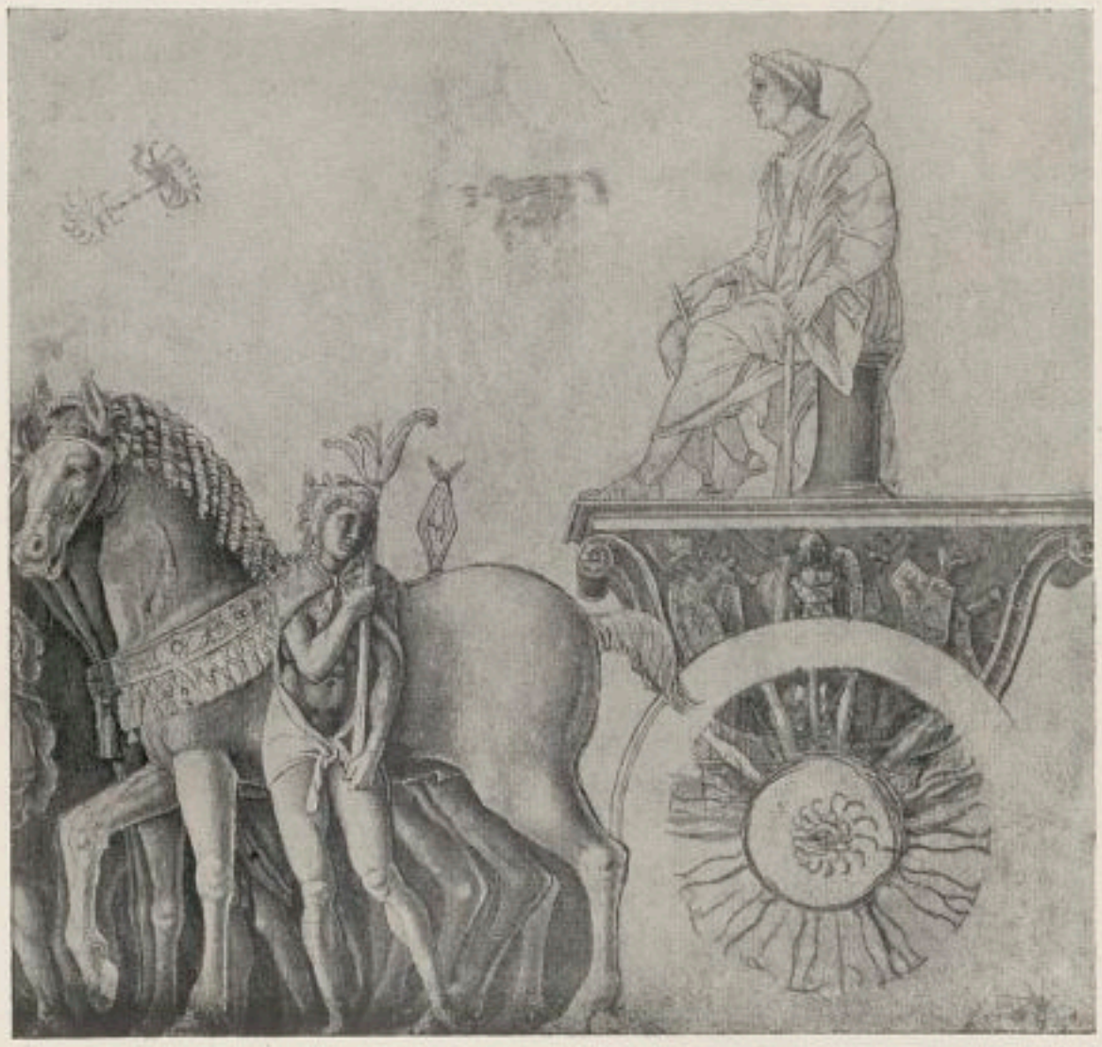


Fig. 158. Le Triomphe de César. Dessin de Mantegna, British Museum. Photo Anderson.

Dans les pays du Nord, on ne rencontre que très rarement le Triomphe dans son aspect antique. Joseph sur un char triomphal figure parmi les illustrations de la Bible publiée à Lubeck en 1494. Certaines gravures du Maître J. B. et de Jacques de Strasbourg se rapprochent assez bien de la conception des artistes italiens. Yost Amman illustra, par un dessin burlesque des Triomphes d'Alexandre, l'édition des Métamorphoses d'Ovide qui parut à Lyon en 1574.

Enfin, une tapisserie bruxelloise du 16e siècle, qui représente le Triomphe de Scipion d'après un carton de Giulio Romano, nous donne l'impression très nette que le tisseur n'a pas compris le dessin du maître italien: à l'endroit occupé dans la tapisserie par une sorte de bassin, le projet indiquait, sans aucun doute, un char attelé

---

1) R. van Marle, op. cit., X, fig. 327, 331. Hind et Colvin, op. cit., p. 71. Pittaluga, op. cit., fig. 190. F. Malaguzzi Valeri, La Corte di Lodovico il Moro, III, Milan, 1907, fig. 424, 425; IV, fig. 17—20. Colvin, op. cit., pl. 16—17. Deux panneaux de cassone de l'école siennoise, datant du 15e siècle, et représentant le cortège triomphal de la reine de Saba, se trouvaient dans la collection Palmiere Nuti, à Sienne. Un Triomphe antique décore un cassone peint par Jacopo del Sellaio, dans la colection Severance à Cleveland. Le Triomphe de César, par Rinaldo Mantovano, appartient à la Galerie de Vienne, et celui d'Alexandre le Grand, par Taddeo Zuccari, se voit au château de Bracciano. Il existe encore, de Raimondi, une estampe avec sujet analogue.

d'animaux, que les ouvriers ont interprété comme un petit sphinx couché. Ce n'est que sur les tapisseries à motifs pompeux du 17e siècle qu'on retrouve parfois le char des Triomphes antiques [1]).

Fig. 159. Le Triomphe de Sigismondo Malatesta, par Agostino di Duccio. Mausolée des Malatesta, Rimini. Photo Alinari.

Du Triomphe des héros païens à celui du prince régnant, le pas était vite fait par ces esprits de la Renaissance, qui n'aspiraient qu'à revivifier les conceptions antiques. Cependant les exemples n'abondent pas. Le plus significatif, comme adaptation de l'image du triomphateur romain, est peut-être celui de Sigismondo Pandolfo Malatesta, sur le mausolée que cette famille érigea à sa propre mémoire, à Rimini (fig. 159). Il convient de citer ensuite les merveilleux petits tableaux de Piero della Francesca représentant le Triomphe du duc et de la duchesse d'Urbino, au dos des portraits de ceux-ci, qui sont aux Uffizi (fig. 160, 161), et la belle miniature décorant un codex de la grammaire de Donat, à la bibliothèque du Prince Trivulzio, à Milan, où Maximilien Sforza, encore enfant, est représenté sur un char triomphal [2]).

L'art allemand présente tout un groupe de Triomphes dont la figure centrale est

---

1) M. J. Friedländer, Die Lübecker Bibel, Munich, 1923, pl. 12. E. Waldmann, Die Nürnberger Kleinmeister: Meister der Graphik, V, Leipzig, s.d., pl. 41. Th. Wright, Hist. de la caricature et du grotesque etc., trad. par O. Sachot, Paris, s.d., fig. 108. E. Bock, Gesch. der graphischen Kunst, Berlin, 1930, p. 306. Göbel, op. cit., I, fig. 78.

2) Malaguzzi Valeri, op. cit., I, pl. à la p. 460.

l'empereur Maximilien. Ce monarque est le héros de deux suites d'estampes de chars triomphaux qu'on attribuait autrefois à Dürer, mais où l'on reconnaît actuellement la main du „Maître des illustrations de Celtis" et celle de Hans Vischer. Les aquarelles pour la première de ces deux séries sont conservées à l'Albertina [1]). Il existe ensuite un volume de 135 gravures par Burgkmair, représentant le cortège triomphal de ce même prince; il n'est pas impossible toutefois que Dürer ait dessiné quelques-unes des planches les plus importantes. Dürer est aussi l'auteur du dessin que l'on voit à l'Albertina, où l'empereur Maximilien figure plusieurs fois avec d'autres personnages de la famille impériale (fig. 162), ainsi que d'une esquisse représentant un cavalier du cortège [2]). Le Louvre possède un relief en bois de l'Empereur Maximilien sur son char triomphal, qui date d'environ 1515 (fig. 163) [3]).

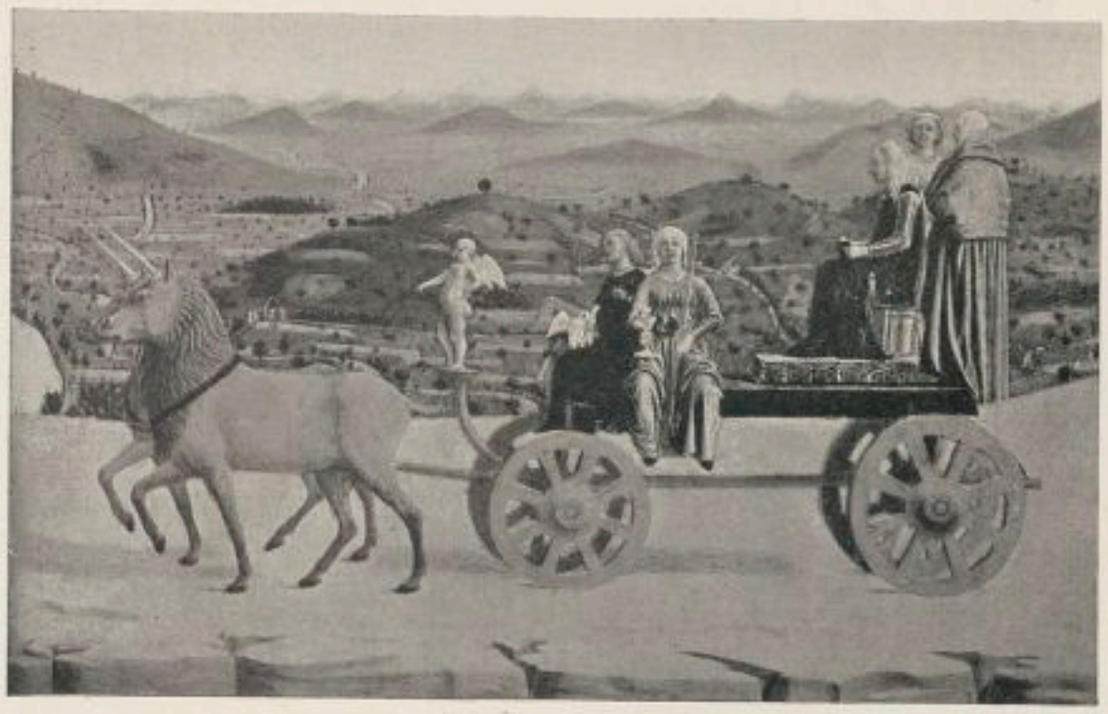


Fig. 160. Le Triomphe de la duchesse d'Urbino, par Piero della Francesca. Aux Uffizi. Photo Anderson.

Quant à Charles-Quint, nous avons la suite des gravures de Beham, célébrant ses entrées à Munich, et celle de Breu, figurant son cortège à Augsbourg. Une autre entrée triomphale de cet empereur occupe neuf planches qu'on attribuait jadis à Gulden-

Fig. 161. Le Triomphe du duc d'Urbino, par Piero della Francesca. Aux Uffizi. Photo Anderson.

1) Geisberg, Bilderkatalog, Nos 773—80 et 799—807. Meder, op. cit., II, pl. 221—228.
2) Meder, op. cit., III, pl. 331.
3) E. F. Bange, Die Kleinplastik der deutschen Renaissance in Holz u. Stein, Florence-Munich, 1928, pl. 76.

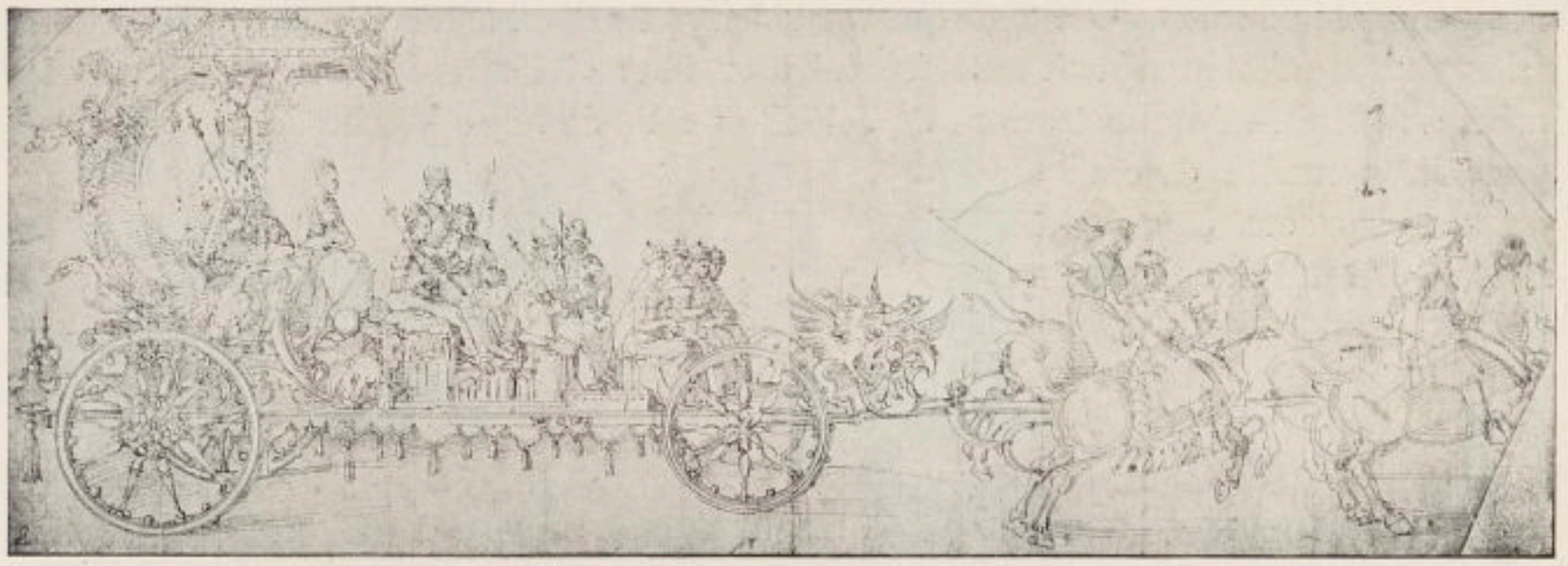


Fig. 162. Le Triomphe de l'Empereur Maximilien. Dessin de Dürer, Albertina, Vienne.

mundt, mais qu'on a restituées depuis à Schäufelein [1]). Il doit pourtant avoir existé des gravures de Guldenmundt représentant un Triomphe, attendu qu'en mai 1532, une question était pendante devant le conseil de la ville de Nuremberg au sujet d'imitations que cet artiste se proposait d'exécuter d'après des chars triomphaux de

Fig. 163. Le Triomphe de l'Empereur Maximilien. Relief en bois au Musée du Louvre. Photo Giraudon.

Dürer, ce qu'on lui défendit. On ignore de quoi il s'agissait exactement, mais, selon toute probabilité, Guldenmundt aura voulu publier des gravures reproduisant des dessins de Dürer [2]).

1) Greisberg, op. cit., Nos 1080—88.

2) Th. Hampe, Nürnberger Ratsverlässe über Kunst und Künstler, 1474—1618: Quellenschr. f. Kunstgesch. u. Kunsttechnik, N. F., XI, Vienne-Leipzig, 1904, Nos 1916—18.

Fig. 164. Le Triomphe de la Foi. Tapisserie bruxelloise du second quart du 16e siècle. Collection impériale d'Autriche.

Il existe, de Daucher, au Metropolitan Museum de New-York, une pierre gravée, avec un Triomphe de Charles-Quint [1]).

Il reste à citer deux tapisseries représentant des Triomphes de princes, où les personnages représentés sont inconnus. L'une, très endommagée, me paraît être un travail français de la fin du 15e siècle; elle se trouve au Musée de l'église San Marco, à Venise. Un ange pose une couronne de lauriers sur la tête d'un prince qui est assis sur un char attelé de deux chevaux, et qu'entourent de nombreux personnages dont quelques-uns tiennent un baldaquin au-dessus de lui. L'autre, qui paraît être flamande et dater du premier quart du 16e siècle, a fait partie de la collection von Kaulbach à Munich; elle représente un sujet analogue mais d'un caractère antique plus prononcé.

L'image du Triomphe étant une fois admise pour mettre en évidence les mérites des personnes illustres, on s'en est servi également pour glorifier et pour symboliser des idées.

Dans une suite de tapisseries figurant des Vertus, due peut-être à Geubels et remontant sans nul doute au deuxième quart du 16e siècle, qui fait partie de la collection impériale d'Autriche, la Foi est représentée sur un char de triomphe (fig. 164),

1) Bange, op. cit., pl. 7.

Fig. 165. Le Triomphe de l'Orgueil. Tapisserie par Pieter Coecke. Collection impériale d'Autriche.

tandis qu' une série de sept tapisseries flamandes de la même époque, se trouvant dans la même collection et attribuée à Pieter Coecke van Aelst, nous laisse voir les Péchés capitaux, également sur des chars triomphaux (fig. 165, 166, 167).

On conçoit aisément que des savants aient trouvé place sur de semblables chars. Il existe notamment, de la main de Hans Holbein, une planche en l'honneur du médecin Jacobus Castricus; on l'y voit s'avancer, entouré de personnifications, dans un char colossal qui écrase sur son passage les maladies étendues sur le sol (fig. 168). Une conception plus élaborée encore est celle du cortège de l'humaniste protestant Reuchlin, qui illustre les „Eleutherii Byzeni Triumphus Doctoris Reuchlini", par Hutten (1518) [1]). Puis il y a un Triomphe de saint Pierre Martyr, assis sur un char traîné par des Vertus, parmi les illustrations du „De viris illustribus ordinis praedicatorum", par Leander Albertus, publié à Bologne en 1517 (fig. 169).

Il existe encore un grand nombre d'autres représentations de vertus, de sciences et de diverses idées abstraites.

Une tapisserie française de la première moitie du 16e siècle, au Musée des Arts décoratifs a Paris, nous montre le Triomphe de l'Amour divin accompagné de nombreuses personnifications de qualités et de défauts humains (fig. 170).

Nous contemplons le Triomphe de la Théologie sur une xylographie du „Philomusus" de Locher, paru à Nuremberg en 1506 (fig. 171).

Dans une gravure de Virgile Solis représentant le Triomphe de la Musique, c'est

1) E. Reicke, Der Gelehrte in der deutschen Vergangenheit, 2e éd., Iéna, 1924, p. 78—79.

Fig. 166. Le Triomphe de l'Avarice. Tapisserie par Pierre Coecke. Collection impériale d'Autriche.

Pythagore qui est assis sur le char, suivi d'un cortège de divinités. Une gravure anonyme allemande du 16e siècle symbolise le Triomphe de la femme sous une forme assez burlesque [1]). Nous avons déjà mentionné plus haut la série d'estampes, par Galle d'après Heemskerck, intitulée „Patientiae Triumphus"; sa première planche laisse voir la Patience, sur un char traîné par Espoir et Désir et poussé par la Fortune (fig. 172). Nous ne pourrions citer ici toutes les gravures où l'on retrouve le motif du triomphe [2]).

Comme œuvres d'art, on doit accorder un rang beaucoup plus élevé aux tableaux que Holbein exécuta pour le Guildhall de Londres, et où figuraient le Triomphe de la Richesse et celui de la Pauvreté. Ils sont perdus, mais on en a des copies et des estampes, et le Louvre possède même le dessin original du maître pour la première de ces deux allégories [3]).

Une série de plaquettes exécutées en Allemagne ou dans les Pays-Bas pendant la seconde moitié du 16e siècle, représente les Triomphes de la Justice, de l'Église, de l'Abondance, de l'Humilité, de la Pauvreté, de la Richesse, de la Patience(?) et des Muses. Ces allégories sont assez élaborées; quelques-unes correspondent à des planches

---

1) E. Fuchs, Die Frau in der Karikatur, Munich, 1906, pl. de la p. 264.

2) Estampe florentine du 15e siècle, avec le Triomphe du Feu, P. Kristeller, Florentinische Zierstücke in Kupferstick aus dem XV. Jahrh., Berlin, 1909, fig. 25. On possède deux estampes de Beham, dont l'une représente, sur un char, une femme et un homme, qu'on n'a pu identifier, et l'autre un Triomphe d'enfants; la première de ces planches a été copiée par Alart Claessen. Il existe encore un Triomphe de l'Hiver qu'on croit fait d'après un dessin de Holbein, Passavant, op. cit., III, p. 419; Je n'en connais pas la composition.

3) Les Classiques de l'Art, Hans Holbein le Jeune, Paris, 1912, pl. 175—177 et p. 248.

Fig. 167. Le Triomphe de la Luxure. Tapisserie par Pierre Coecke. Collection impériale d'Autriche.

que Coch a gravées d'après des dessins de Heemskerck (fig. 173, 174, 175, 176) [1]).

Nous mentionnerons encore le Triomphe de la Vanité, sur un panneau de cassone florentin d'environ 1480 qui a appartenu aux collections Butler et Bromley Davenport; nous pourrions y ajouter plusieurs spécimens de Triomphes sur des panneaux de cassone, de l'école de Botticelli et d'autres [2]).

Dans l'art de la tapisserie, nous connaissons encore le Triomphe de l'Hymen, œuvre française du début du 16e siècle, au musée de Cleveland (États-Unis) (fig. 177).

Parmi les médailles et les plaquettes italiennes et allemandes, l'image du Triomphe est très fréquente [3]); l'exemple le plus ancien que nous en connaissions est le Triomphe de la Force, au revers de la médaille que Pisanello frappa pour le roi Alphonse V d'Arragon; une feuille conservée au Louvre contient plusieurs croquis de la main de l'artiste pour cette composition.

Dans son étude sur les représentations allégoriques de la vie par l'art byzantin, le professeur Muñoz, traitant des différentes images employées, indique parmi les principales: un jeune homme ayant des roues sous les pieds et tenant une balance, pendant qu'un autre personnage lui met une couronne de lauriers sur la tête; deux oiseaux buvant au même vase; l'illustration de l'histoire de Barlaam et Josaphat; une transfor-

1) Vöge, Deutsche Bildwerke, Nos 826—830. Braun, op. cit., Nos 105—112.

2) Schubring, op. cit., Nos 422, 327—330, 750.

3) Hill, op. cit., Nos 403, 466, 469, 612, 733, 911, 913, 917, 919, 923, 945, 1014, 1015, 1091. Molinier, Plaquettes, passim. Braun, op. cit., Nos 43, 105—112, pl. 9, 22—25. Vöge, Deutsche Bildwerke, Nos 826—830; parmi ces plaquettes on trouve entre autres les Triomphes de la Richesse, de la Pauvreté et de la Patience.

Fig. 168. Le Triomphe du médecin Jacobus Castricus. Gravure sur bois par Holbein.

mation d'une ancienne légende bouddhiste; et un homme endormi sur une plante dont la racine est rongée par des rats [1]).

De la première de ces allégories, on trouve une description dans des vers de Théodore Prodromos, et des représentations dans des reliefs à Constantinople et au Caire, ainsi que dans des miniatures des codex grecs de l'Echelle spirituelle de saint Jean Climaque. Nous la retrouvons encore, au 12e siècle, sur un relief de la cathédrale de Torcello (fig. 178) [2]), et elle fait preuve d'une remarquable longévité, puisqu'elle réapparaît soudain, quoique chaque fois d'une façon assez isolée, dans une miniature allemande du 15e siècle illustrant un traité d'astrologie [3]), et dans un dessin de Baldung Grien, conservé à l' Albertina (fig. 179); il est vrai que c'est, dans ce dernier spécimen, sous les traits d'une femme avançant péniblement, des boulets attachés aux pieds, se soutenant à l'aide de deux bâtons et suivie d'un petit „putto".

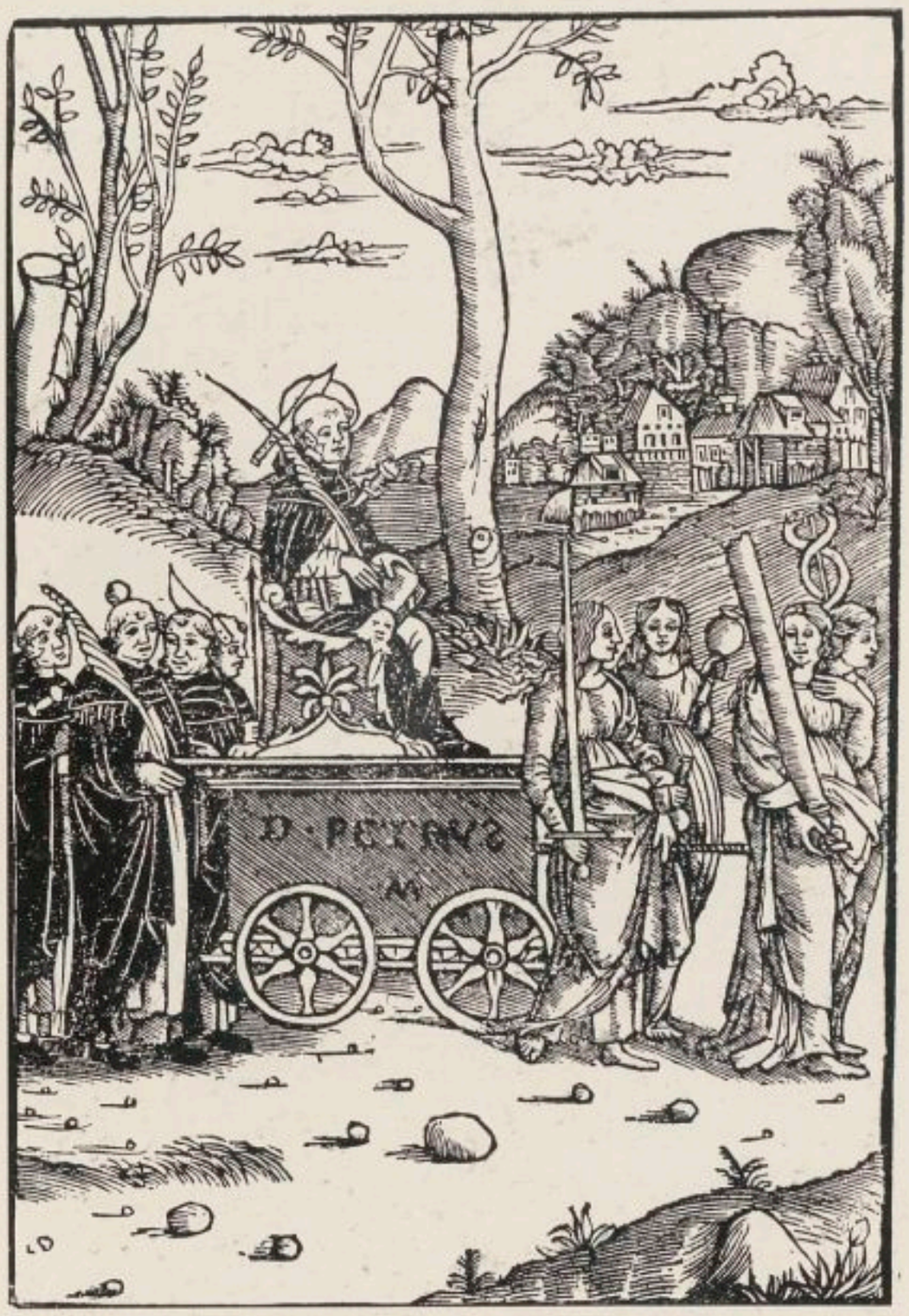


Fig. 169. Le Triomphe de saint Pierre Martyr. Gravure sur bois de 1517.
Cliché de la Librairie Olschki, Rome, Florence.

L'image byzantine des oiseaux buvant au même vase réapparait également à Torcello, et ensuite à la façade de la cathédrale d'Assise. C'est un motif qu'on rencontre d'ailleurs très souvent dans la décoration du haut Moyen Âge: l'église de Sta Maria in Cosmedin (fig.

---

1) R. von Schneider, Ueber das Kairos-Relief in Torcello, Serta Harteliana, Vienne, 1896. A. Muñoz, La Rapresentazione allegoriche della vita nell' arte bizantina, L'Arte, VII, 1904, p. 130; IX, 1906, p. 212. D'Ancona, L'Uomo, p. 5.

2) H. von der Gabelentz, Mittelalterliche Plastik in Venedig, Leipzig, 1903, p. 128.

3) Hauber, op. cit., pl. 3.

Fig. 170. Le Triomphe de l'Amour divin. Tapisserie française du début du 16e siècle. Musée des Arts décoratifs, Paris.

Fig. 171. Le Triomphe de la Théologie. Gravure sur bois de 1506. (Cliché Olschki N).

Fig. 172. Le Triomphe de la Patience. Gravure de Galle d'après Heemskerck.

180) et le Musée National de Rome possèdent des reliefs lombards où l'on voit ces deux oiseaux qui boivent.

Quant à l'histoire de Barlaam et Josaphat et l'image de l'homme endormi sur une plante, l'une n'est en somme que le développement de l'autre. Cet homme, dont la quiétude est menacée par les soucis symbolisés par des rongeurs, se voit dans un relief du 12e siècle, attribué à Antelami, au baptistère de Parme (fig. 181); dans un autre, légèrement plus tardif, à la Pieve d'Arezzo; et enfin sur une sculpture du 14e siècle, décorant un des pilastres du portail de San Marco, à Venise. La légende illustrée par ces trois reliefs était assez répandue dans tout l'Occident, car elle se trouve même dans la Légende dorée de Jacques de Voragine. Et encore Sébastien Brant, dans la quatrième de ses Carmina, parues à Bâle en 1498, décrit un arbre de la vie dont les hôtes ailés sont dévorés par deux rats, conception qui a certainement des rapports avec la précédente.

Dans les miniatures du haut Moyen Âge, la vie est souvent représentée par une femme vêtue avec magnificence. Un autre emblème de la vie, mais qui apparaît plus

rarement, est le phénix [1]). Des personnifications de la vie contemplative et de la vie active figurent parmi les sculptures de la cathédrale de Chartres, d'environ 1240.

L'image de la Fontaine de la Vie, qu'on rencontre parfois dans l'art carolingien [2]), —par exemple dans les miniatures de l'Evangéliaire de Godescalc (fig. 164 du premier volume de cet ouvrage), ou de celui de Soissons, — nous ramène à l'iconographie chrétienne; ceci est surtout le cas lorsqu'il s'agit de courants d'eau auxquels s'abreuvent des cerfs, motif qu'on voit dans certaines mosaïques et qui est emprunté à un passage très connu des psaumes (42 : 2).

Fig. 173. Le Triomphe de la Justice. Plaquette néerlandaise(?) de la seconde moitié du 16e siècle. Photo du Musée de Berlin.

Parmi les mentions de l'époque, désignant des tapisseries, nous rencontrons quelquefois le titre d',,Arbre de la Vie''. C'est le cas d'une tapisserie que possédait la duchesse de Bourgogne, épouse de Philippe le Hardi. Le tapissier parisien Nicolas Bataille, au 14e siècle, avait également représenté ce sujet. On s'est demandé ce que pouvait être au juste cette conception. Il n'est pas probable qu'il s'agisse ici du symbole mystique de l'arbre de la vie [3]), et moins encore de l'arbre avec le personnage endormi dont il est question plus haut. Nous inclinons plutôt à croire que c'était un arbre magique, image allégorique grivoise dont un exemple se trouve parmi les fresques du château de Lichtenberg [4]).

Fig. 174. Le Triomphe de l'Église. Photo du Musée de Berlin.

Un arbre de la Vie apparaît aussi sur une estampe du Maître de 1464, en même

---

1) Molsdorf, op. cit., p. 239.

2) Leitschuh, op. cit., p. 254. Schlosser, Schriftquellen, N° 1072, fournit encore un exemple de la mention d'une représentation carolingienne des Fontaines de la Vie.

3) Malsdorf, op. cit., p. 192.

4) Guiffrey, op. cit., pp. 41, 43. Göbel, op. cit., p. 91. J. von Schlosser, Die Wandgemälde aus Schloss Lichtenberg in Tirol, Vienne, 1916, p. 23, pl. 12. Voir notre Vol. I, p. 522.

temps que la Roue de la Fortune, mais ici il s'agit plutôt d'une allégorie des classes sociales.

La duchesse de Bourgogne possédait aussi une tapisserie dont le thème était ,,le Chemin de la Vie". Il est fort à présumer que c'était une représentation du ,,Pèlerinage de l'Homme" ayant à choisir sa route entre les Vertus et les Péchés, qui a joui d'une si grande vogue dans la littérature et que nous retrouvous d'ailleurs dans une tapisserie bruxelloise d'environ 1520, au Musée National de Munich [1]). C'est un sujet qui appartient en somme aux allégories moralisatrices complexes, comportant de nombreuses personnifications agissantes. Plus laborieuse encore, mais appartenant au même genre, est l'histoire des voyages de ,,Bien-avisé et Mal-avisé" à travers la vie, qui a eu egalement ses illustrateurs.

Fig. 175. Le Triomphe de l'Humilité. Photo du Musée de Berlin.

Un sujet qui offre avec les précédents beaucoup d'analogie est la ,,Tabula Cebetis", c'est-à-dire l'illustration du cours de la vie humaine tendant vers le bonheur, évitant les basses tentations et se confiant dans les vertus et les connaissances, selon le moraliste grec Cébès, qui vécut au 5e siècle avant notre ère. Nous n'en connaissons personnellement pas d'autres exemples qu'un certain nombre de gravures sur bois, du 16e siècle, dont une fut publiée à Cracovie en 1519, dont une autre, assez semblable, mais un peu plus récente, est un travail anonyme allemand, et dont une troisième vit le jour à Strasbourg en 1546 cette dernière est intéressante par la xylographie qu'en fit Holbein, qui encadre le titre du Nouveau Testament édité par Érasme à Bâle en 1522, et celui de la Geographie de Strabon imprimée en 1523, également à Bâle (fig.

Fig. 176. Le Triomphe de la Pauvreté. Photo du Musée de Berlin.

1) Guiffrey, op. cit., p. 41. Göbel, op. cit., I, p. 92, 223, 284, pl. 89.

Fig. 177. Le Triomphe de l'Hymen. Tapisserie française du début du 16e siècle. Musée de Cleveland (Etats-Unis).

182); elle continua même d'être utilisée pour d'autres ouvrages, jusqu'à l'édition de la Cosmographie de Munster, en 1578 [1]).

Enfin, il existe au „Palazzo del T", à Mantoue, des fresques de Jules Romain représentant les épisodes principaux de la vie: la naissance, l'amour, le travail, la bataille, la maladie, et les derniers moments avant la mort.

La Vanité et les Tentations de la vie humaine sont encore parmi les sujets qu'accaparaient les graveurs; témoin Beham, — dans son estampe „Ainsi va le monde", — de Gheyn, et plusieurs anonymes [2]). Tel est aussi le thème de la légende moralisatrice intitulée „le Chevalier libéré", d'Olivier de la Marche [3]). Enfin, on a cru reconnaître toute une allégorie de la vie humaine dans les belles figures de la „Chambre de saint Paul", à Parme, par le Corrège, mais il ne nous paraît nullement certain que l'ar-

---

1) W. H. Willshire, Descript. Catal. of early Prints in the British Museum, I, German and Flemish Schools, Londres, 1879, p. 306 et suiv. Campbell Dodgson, Catal. of early German and Flemish Wood-cuts etc. in the Brit. Mus., II, Londres, 1911, p. 271. Passavant, op. cit., III, p. 349, 403 etc.

2) Passavant, op. cit., III, p. 87, 88, 120; IV, p. 264.

3) A. Blum, Les Origines du livre à gravures en France, Paris-Bruxelles, 1928, pl. 27, donne des reproductions de xylographies de l'édition de 1488.

tiste ait eu l'intention de leur donner la signification qu'on veut leur attribuer [1]).

Il existe d'ailleurs une manière d'illustrer la vie humaine qui diffère totalement de celle que nous venons de passer en revue; c'est celle qui représente les différents âges. Disons tout d'abord qu'on n'est pas bien d'accord pour admettre trois on bien sept âges principaux: Baldung Grien se laisse même aller jusqu'à en illustrer trois d'abord et sept ensuite; ce sont là, du reste, les deux modes de division les plus fréquents. Les sept âges se rencontrent déjà dans des représentations byzantines [2]).

Un exemple isolé d'une représentation symbolique des différents âges de l'homme, en concordance avec la parabole des ouvriers dans la vigne, selon l'Évangile de saint Matthieu, se trouve au Baptistère de Parme, dans un relief sculpté du 12e siècle attribué à Antelami.

Fig. 178. Allégorie de la Vie humaine. Relief du 12e siècle à la Cathédrale de Torcello. Photo Alinari.

D'autre part, on avait élaboré une théorie complète de l'influence des astres et des planètes sur les différents âges de la vie humaine et les mois de l'année. Un exemple intéressant nous en est fourni encore par la série des fresques de Guariento, qui datent donc du 14e siècle, à l'église des Eremitani de Padoue. Le professeur Venturi a déjà signalé la parenté qui existe entre ces peintures et les miniatures d'un Liber Physionomiae de la bibliothèque Estense, à Modène [3]). A l'enfance correspond la lune, à la puberté Mercure; Vénus règne sur l'adolescence, le soleil sur la jeunesse, Mars sur l'âge viril; Jupiter influence la vieillesse, et Saturne la décrépitude. D'autres exemples d'une division analogue des âges de la vie, accompagnés des signes du zodiaque, apparaissent dans les chapiteaux du Palais Ducal de Venise, et dans le pavé figuré de la cathédrale de Sienne. Il est parfois

1) A. Barilli, L'Allegoria della vita umana nel dipinto corregesco della camera di S. Paolo a Parma, Parme 1906.

2) Didron, Manuel d'iconographie chrétienne, Paris, 1845. Le Même, La Vie humaine, Annales archéol. XV, p. 413. D'Ancona, L'Uomo, p. 20.

3) A. Venturi, La fonte di una composizione del Guariento, L'Arte, XVII, 1914, p. 49.

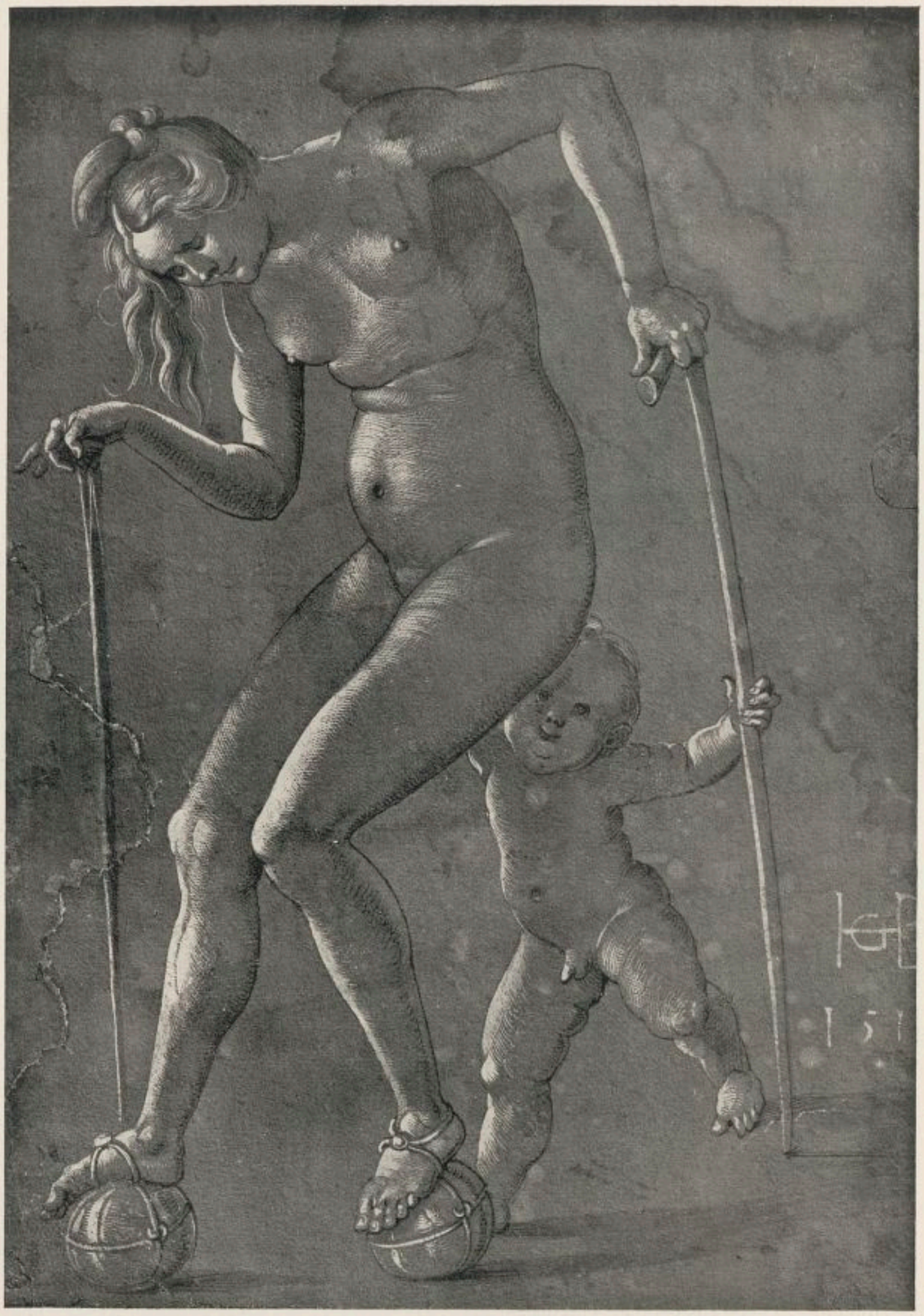


Fig. 179. Allégorie de la Vie humaine. Dessin de Baldung Grien à l'Albertina, Vienne. Photo Frankenstein.

question également des différents âges dans des manuscrits traitant de l'astrologie [1]).

La vie humaine divisée en douze époques, comprenant chacune six années et mises en rapport avec les mois du calendrier, est une conception qu'on trouve dans un poème, composé au 14e siècle, mais dont la vogue se répandit vers la fin du 15e, après qu'il eut été résumé en douze quatrains, et publié à Paris par Thielman Kerver avec des illustrations [2]). D'autre part, la concordance des quatre époques de la vie humaine avec les quatre saisons et les quatre éléments, forme le sujet d'une tapisserie, exécutée à Fontainebleau au 16e siècle, qui a figuré à l'exposition des primitifs français en 1904 (N° 285).

Fig. 180. Alégorie de la Vie humaine. Relief du 1 e(?) siècle à Santa Maria in Cosmedin, Rome. Photo Alinari.

Bien plus élaborée est cette autre allégorie de la Vie humaine, representée dans cinq tapisseries dont chacune montre une simple composition de chasse, travail français d'environ 1520 qui figurait à cette même exposition (N° 409). C'est surtout une mise en évidence de la Vanité de la Vie, représentée par une femme, laquelle porte dans les différentes pièces les noms de Nature, Ignorance, Maladie et Vieillesse, et poursuit toujours avec un chien — Jeunesse, Ennui, Souci — un cerf qui essaye de se sauver (fig. 183).

Toutefois, les divisions de la vie humaine les plus courantes sont en trois, sept et surtout dix périodes.

La première, c'est-à-dire la vie divisée en trois parties, apparaît d'une manière plutôt sporadique, d'abord dans une fresque byzantine du 8e siècle à Kuseir Amra, en Arabie; ensuite, d'une façon inattendue, sur trois curieux petits panneaux peints en France au 15e siècle, sur un panneau de Baldung Grien au Prado de Madrid, dans une gravure sur bois attribuée à Holbein, et, avec assez de fréquence, dans la peinture de l'Italie septentrionale. C'est, pour commencer, un morceau de choix du Titien dans la collection privée du prince Doria à Rome (fig. 184); puis, un assez beau tableau de

1) Didron et Burges, Iconographie du Palais Ducal de Venise, Annales Archéol., XVII, p. 69 et 193. Schlosser, Verones. Bilderbuch, p. 197. H. von der Gabelentz, Die kirchl. Kunst im italien. Mittelalter, Strasbourg, 1907, p. 243. A. Hauber, Planeten, Kinderbilder u. Sternbilder, Strasbourg, 1916, p. 16, 40, 74., H. Tietze, Beschreib. Verzeichn. der illum. Handschriften in Oesterreich, II, die illum. Handschriften in Salzburg, Leipzig, 1905, p. 58. D'Ancona, op. cit., p. 22.

2) Mâle, L'Art à la fin du Moyen Âge, p. 324.

Fig. 181. Allégorie de la Vie humaine par Antelami. Baptistère de Parme. Photo Alinari.

l'école de Palma, au Pennsylvania Museum de Philadelphie, dont le sujet est cependant plus ou moins douteux; enfin, une toile de Dosso Dossi au Metropolitan Museum de New-York (fig. 185) [1]).

Tandis que ni la peinture orientale citée, ni les panneaux français, ni celui de Baldung ne comportent des personnifications de ces trois périodes, la xylographie et les peintures italiennes mentionnées nous présentent ce même sujet sous des images d'un caractère assez lyrique, telles que des enfants et un couple amoureux.

La vie humaine, divisée en sept parties mises en concordance avec les signes du zodiaque, les quatre saisons groupées autour d'une image du monde et de ses pompes, se rencontrent dans quelques monuments byzantins tardifs [2]); ensuite, on a cru reconnaître les sept âges de l'homme dans des fresques, attribuées au 12e siècle, de l'église de Hardham (Sussex), mais ceci paraît assez douteux [3]). Nous avons déjà mentionné les fresques de Guariento à l'église des Eremitani de Padoue, ainsi que le deuxième tableau de Baldung, qui se trouve au château de Seuszlitz [4]). Bientôt les sept époques de la vie humaine furent adaptées à la décoration des demeures, comme nous le prouvent les fresques, du début du 15e siècle, au palais des Trinci à Foligno, où ce sujet a été traité deux fois (fig. 186, 187), et les peintures murales, datant d'environ 1460,

---

1) A. Musil, Kuseir Amra und andere Schlösser Ost von Moab; Sitzungsber. der kaiserl. Ak. der Wissensch. in Wien: Phil.-hist. Klasse, CXLIV, Vienne, 1902. Le même et autres, Kuseir Amra, Kaiserl. Ak. der Wissensch., Vienne, 1907. J. Guiffrey et P. Marcel, La Peinture française: les Primitifs, Paris, s.d., pl. 50. Curjel, op. cit., pl. 86.

2) Didron, Manuel d'iconogr. chrét., p. 410. Piper, op. cit., II, p. 336.

3) Keyser, op. cit., p. 122.

4) Curjel, op. cit., fig. 87.

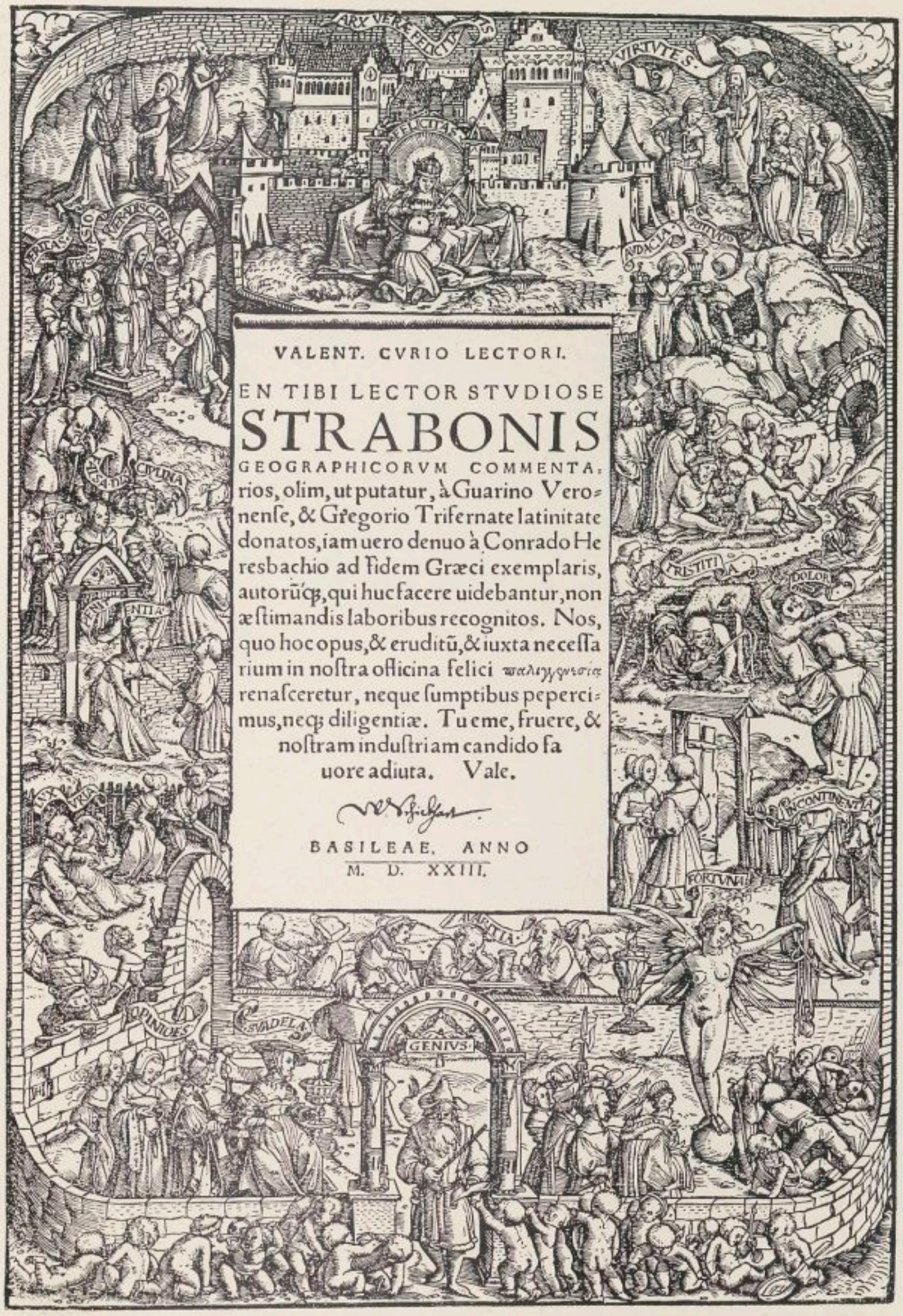


Fig. 182. Le Cours de la Vie humaine. Gravure sur bois par Holbein.

Fig. 183. Allégorie de la Vie humaine. Tapisserie française d'environ 1520. Collection de Kermaignant.
Photo Girandon.

Fig. 184. Les Trois Ages de l'homme, par Titien. Palais Doria, Rome. Photo Alinari.

au château de Sargans (Saint-Gall, Suisse) [1]). Plusieurs princes français possédaient des tapisseries qui représentaient ces sujets; l'une d'elles figure dans l'inventaire des biens de Charles V, dressé en 1379; on y voyait les „Sept Ars et Estats des Âges des gens", il est donc probable qu'il s'agissait de sept divisions de la vie humaine. En 1402 Jehan Cosset d'Arras exécuta pour le duc (de Bourgogne?) une suite de tapisseries des sept âges [2]). Une estampe datée de 1530 et attribuée à Holbein représente la vie humaine divisée en neuf périodes [3]).

Enfin, les représentations de la vie humaine en dix périodes apparaissent presque exclusivement dans des gravures. A l'exception d'une seule qui est italienne, toutes sont des estampes allemandes. Weigel insiste beaucoup sur l'antiquité de cette division de la vie humaine en dix parties; elle remonte, selon lui, au temps de Philon le Juif et peut-être même à celui de Solon, et il affirme qu'il en existe des exemples dans les vitraux d'églises. Nous n'en connaissons toutefois aucun.

Le spécimen le plus ancien d'une gravure illustrant ce thème, est celui du Maître de 1464, également appelé Maître des banderoles. Un exemplaire se trouve à la bibliothèque de Munich (fig. 188); dix personnages, agés de dix, vingt, trente ans, et

1) M. Salmi, Gli affreschi del Palazzo Trinci a Foligno, Bollet. d'arte del Minist. della Pubbl. Istr., XIII, déc. 1919. R. van Marle, op. cit., VIII, p. 323 et suiv. K. Escher, Untersuch. zur Gesch. der Wand- u. Deckenmalerei in der Schweiz, Strasbourg, 1906, p. 45.

2) Göbel, op. cit., I, p. 88. Les sept âges de l'homme sont peints sur un cassone florentin, qui passa en vente publique à Londres le 12 Juin 1931.

3) Passavant, op. cit., III, p. 381.

Fig. 185. Les Trois Ages de l'homme, par Dosso Dossi. Metropolitan Museum, New-York.

ainsi de suite jusqu'à cent, sont placés sur deux rangées, accompagnés chacun d'un animal; des inscriptions indiquent leurs divers âges et leurs caractéristiques. Le centenaire reconnaît en toute sincérité qu'il est fatigué de la vie.

Une autre estampe allemande, postérieure de quelques années et executée probablement en Bavière, a une composition à peu près identique [1]). Mais Jörg Breu le Jeune a traité le sujet à l'aide d'une image bien plus compliquée (fig. 189): les neuf représentants des différents âges sont assis, rangés en une suite continue, sur des gradins formant un arc; — du premier on n'aperçoit que le berceau dans lequel il est couché; — au-dessous de chacun d'eux se voit, dans une petite niche, l'animal qui est considéré comme le symbole de son âge. Pour l'enfant c'est la chèvre, pour le jeune homme le veau; puis viennent le lion, le renard, et les autres. L'âne est l'emblème du centenaire qui veut vivre encore; au-dessous de lui est figurée une bière. Le milieu, en haut, est occupé par la personnification du Temps, sous l'aspect d'un squelette qui décoche des flèches, et le milieu de la partie inférieure de la composition représente le Jugement dernier. Toute cette figuration a été imitée assez librement dans une gravure de Cornelis Teunissen d'Amsterdam, et elle fut reprise avec plus de variantes encore

1) Willshire, op. cit., p. 298.

Fig. 186. L'Enfance. Fresque d'environ 1424. Palais Trinci, Foligno. Photo Minist. Ed. Naz.

par Christophe Bertelli de Rome, qui exécuta une estampes des neuf âges de la femme (fig. 190) et une autre de ceux de l'homme. En Italie on a suivi longtemps ce genre de figuration, car on en trouve des exemples jusqu'au 18e siècle [1]). Passavant (IV, p. 335) cite encore une gravure allemande sur bois, qu'il croit être du 16e siècle mais dont il ne connaît qu'une édition de l'an 1702, et qui représente les dix âges de la même façon.

Wechter est l'auteur de deux cycles de dix planches dont chacune représente une période de la vie humaine; l'un ne concerne que l'homme, l'autre comprend aussi la femme. Une suite de dix planches de Stimmer donne l'illustration des âges de l'homme et de la femme en représentant deux périodes sur chaque planche. Le monogrammiste M.B. a composé, d'après ce modèle, une série de cinq planches dont les deux premières reproduisent les images des femmes et les trois dernières celles des hommes.

Une série de tapisseries alsaciennes, du début du 16e siècle, qu'on voit au monas-

1) A. Bertarelli, L'Imagerie populaire italienne, Paris, 1929, pl. aux p. 33, 35 et 71.

tère de Saint-Jean, près de Saverne, était très probablement composée de dix pièces, puisque les trois qu'on possède encore représentent l'âge de l'enfant, de l'adolescent et du jeune homme [1]).

En matière de représentation des âges il convient de citer encore une belle miniature française de la fin du 15e siècle, illustrant une traduction des „Propriétés des Choses" de Glanville, à la Bibliothèque Nationale. Elle comporte un ensemble de six figures, dont on ne discerne toutefois pas aisément la succession chronologique [2]). Un nielle allemand du 16e siècle représente encore l'Enfance [3]). La Jeunesse se reconnaît dans un relief français du 13e siècle sur le tombeau présumé de la comtesse de Joigny, dans l'église Saint-Jean de cette localité (fig. 191), ainsi que dans une sculpture de Jean Goujon, au château de Blois.

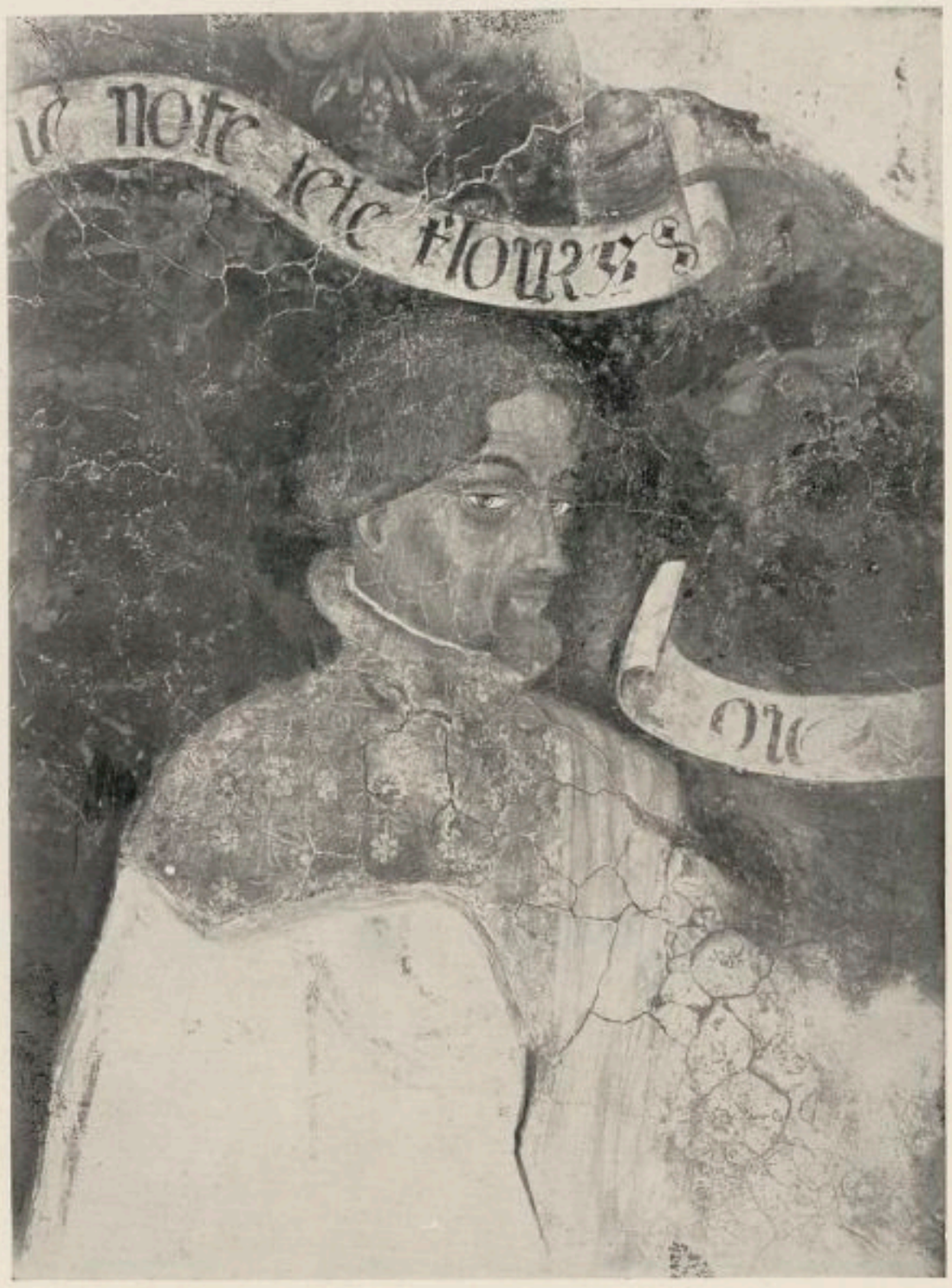


Fig. 187. L'Age viril. Fresque d'environ 1424, au palais Trinci, Foligno.
Photo Minist. Ed. Naz.

Nous connaissons de Robetta une estampe de la Jeunesse captive et libre. Un des plafonds du Palais Ducal de Venise est décoré d'une peinture du Véronèse avec les figures d'une jeune femme et d'un vieillard, dans lesquelles on croit voir les symboles de la Jeunesse et de la Vieillesse, et Giulio Romano a representé la Naissance, l'Age de l'amour et le Déclin de la vie parmi ses fresques du Palazzo del T, à Mantoue. A la Bibliothèque Nationale de Paris, il existe un dessin de Rosso le Florentin représentant une allégorie de la

1) Kurth, op. cit., p. 239 et II, pl. 122 *b* et *c*.
2) Blum et Lauer, op. cit., pl. 27
3) Willshire, op. cit., II, p. 29.

Fig. 188. Les Dix Ages de l'homme. Gravure néerlandaise de la fin du 15e siècle. Bibliothèque de Munich.

Vieillesse [1]). Finalement, dans les „Vies des peintres", par Vasari, nous lisons que celui-ci a fait les cartons pour une décoration de la façade de la maison de Sforza Almeni, chambellan du grand-duc de Toscane, représentant la Vie humaine depuis la naissance jusqu'à la mort; il semble que Cristofano Gherardi fut chargé de les exécuter en peinture [2]).

Parmi les allégories psychologiques, c'est-à-dire les illustrations symboliques des tempéraments et des caractères humains, nous ne comprenons pas celles qui évoquent l'influence exercée par les planètes sur la nature de l'homme, car ce sujet appartient à une science spéciale qui est l'astrologie et dont nous ne nous occupons pas ici. Nous ne pouvons cependant passer sous silence le cycle très étendu des fresques du „Salone" de Padoue, auquel nous avons d'ailleurs déjà fait mainte allusion, et qui est bien l'illustration la plus importante de l'effet des astres sur la formation du caractère humain. Le sujet est donc utilisé ici pour la décoration d'un lieu de réunion public.

1) K. Kustenberg, Le Rosso, Paris, 1931, pl. 51.
2) G. Vasari, Le Vite de' pittori etc., éd. G. Milanesi, VI, Florence, 1881, p. 230

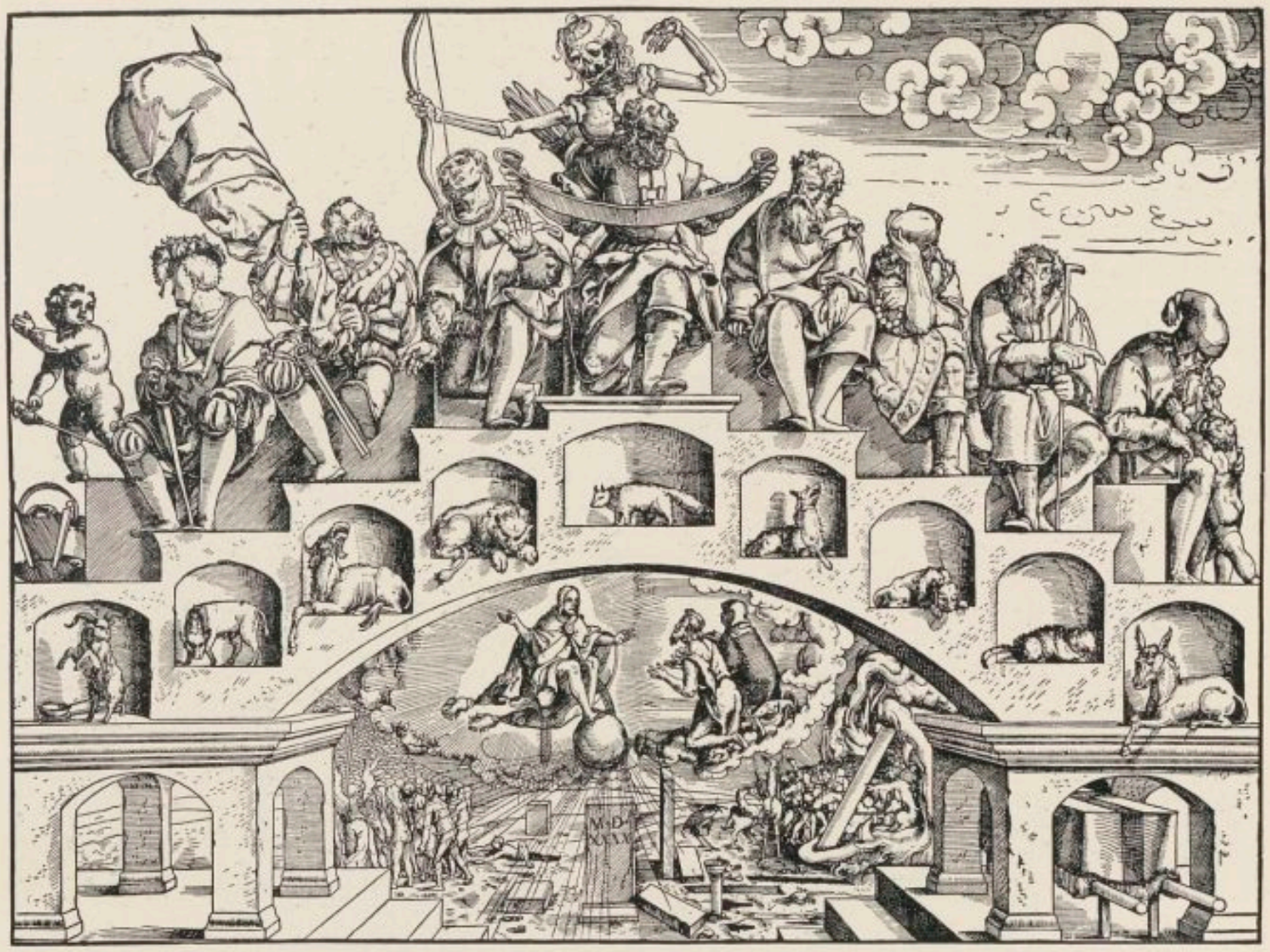


Fig. 189. Les Neuf Ages de l'homme. Gravure de 1530 de Jörg Breu.

Quant aux autres représentations des dispositions psychologiques et des éléments qui constituent la nature de l'homme, elles ne sont pas très nombreuses et paraissent avoir tenté surtout les graveurs allemands. L'art français peut se glorifier d'avoir produit, dans ce domaine, une magnifique et grandiose série de tapisseries, executée probablement à Lyon entre les années 1509 et 1513; c'est la célèbre suite de ,,la Dame à la licorne'', qui est actuellement au Musée de Cluny (Planche). Chaque pièce nous montre la dame accompagnée de l'animal chimérique en question. Pour figurer la vue elle tient un miroir; l'ouïe est symbolisée par un petit orgue sur lequel elle joue; l'odorat par une couronne de fleurs que lui présente une servante; le toucher par son geste caressant la licorne; le goût, par ce qui semble être un bonbon qu'elle prend dans une coupe qu'on lui tend. Cette série se termine par une pièce dont l'interprétation est très difficile, si pas impossible: on y voit la dame, sa servante, la licorne, un lion et un petit chien, ainsi que l'inscription ,,*A mon seul désir*: *P.*'' [1]).

Les miniaturistes français ont été amenés à s'occuper de la figuration des sens.

---

1) J. J. Marquet de Vasselot. Les Tapisseries dites ,,la Dame à la Licorne'', Paris, s.d., avec une courte notice qui contient la bibliographie.

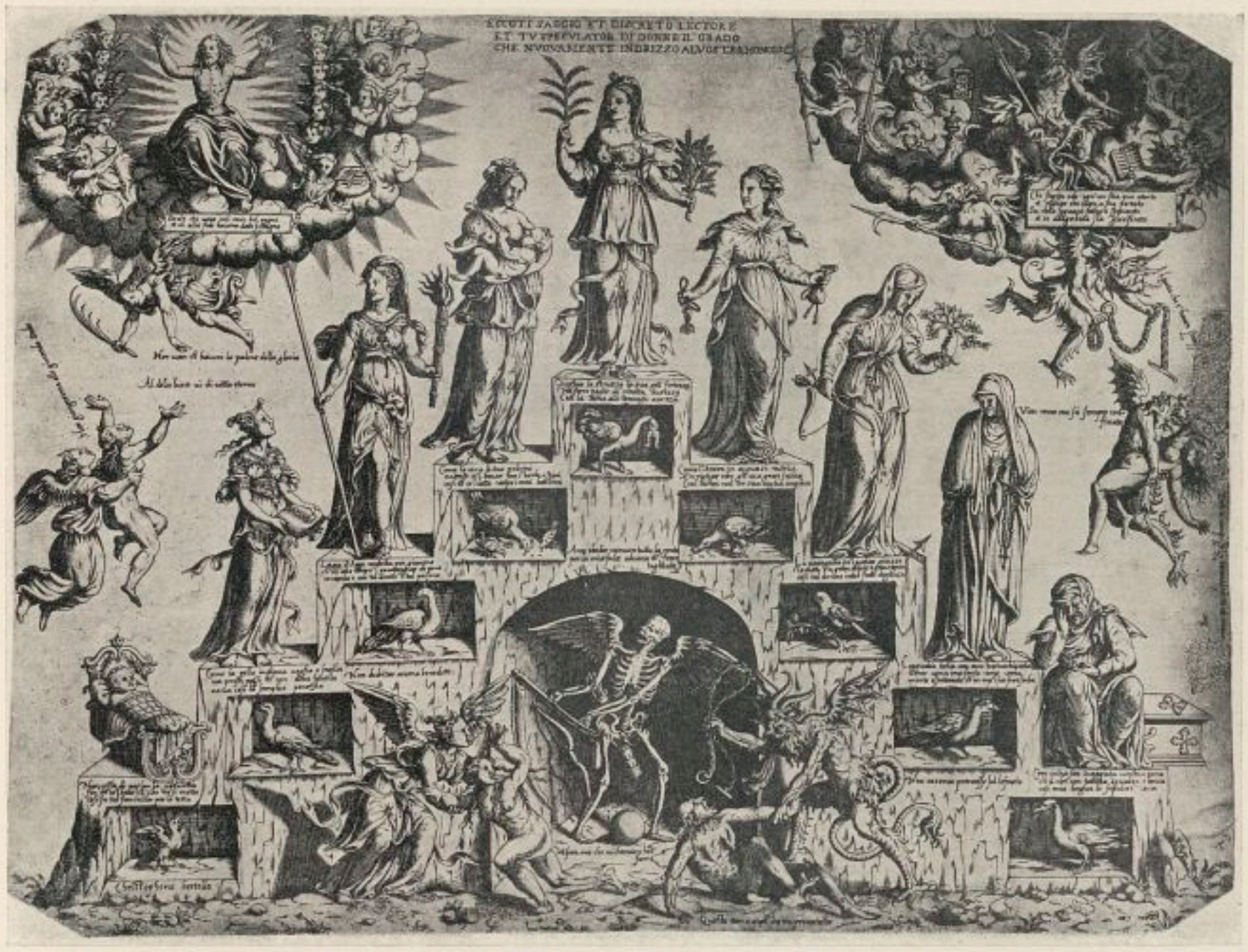


Fig. 190. Les Neuf Ages de la femme. Estampe par Christophe Bertelli. Photo Braun.

En effet, Guillaume de Machaut les ayant personnifiés dans ses écrits, son illustrateur, la Maître aux Boqueteaux, dut s'ingénier à les représenter [1]). Flötner composa sur ce sujet des allégories assez difficiles et s'en servit pour des plaquettes [2]). Pencz s'en inspira pour cinq de ses estampes, et Amman, par un groupement plus concis, en fit la matière d'une seule. D'autre part, le toucher forme encore le thème d'un dessin de Frans Floris, à la Galerie de Budapest [3]).

Virgile Solis est l'auteur de quatre gravures qui représentent autant de tempéraments humains différents. La Mélancolie n'a pas seulement fourni le sujet d'une célèbre estampe de Dürer, dont le sens allégorique obscur a donné lieu à de nombreuses controverses, mais elle a inspiré aussi des planches de Beham, de Claessen, du monogrammiste I. H.V.E. et de Weiditz, et l'on connaît en outre une représentation de „l'Âme insatisfaite" qui se rapproche beaucoup de ce thème [4]). Des personnifications d'„En-

1) Henri Martin, op. cit., pl. 48.
2) Vöge, Deutsche Bildwerke, Nos 625—628. Braun, op. cit., p. 29, fig. 7.
3) Meder, op. cit., VII, pl. 756.
4) Fraenger, op. cit., pl. 66.

tendement et Mélancolie" apparaissent dans „les faicts de Maître Alain Chartier" édités à Paris en 1489, et une gravure, qui semble être exécutée d'après un dessin du Parmesan, nous montre une image du tempérament colérique [1]). De Léonard il existe au British Museum un dessin allégorique qui a été interprété comme la lutte entre les passions humaines.

Fig. 191. La Jeunesse. Sculpture du 13e siècle à l'église Saint-Jean, Joigny. Photo Giraudon

Enfin nous possédons une indication, d'autant plus précieuse qu'elle est unique, que les allégories psychologiques ont trouvé leur chemin, par la tapisserie, jusque dans la décoration des demeures privées: à l'occasion de ce que Nicolas Bataille reçut en 1376 des sommes en payement des productions de son célèbre atelier, il est fait mention d'une pièce où figurent les sept „complexions" [2]), terme qui est ici synonyme d'humeurs ou dispositions d'esprit.

Nous jetterons encore un coup œil sur les allégories d'autres idées abstraites ou philosophiques, en nous limitant à celles qui semblent avoir été le plus en faveur pendant les siècles qui nous occupent.

Il existe un certain nombre de représentations de la Paix. C'est généralement une femme qui tient une branche de palmier et quelquefois également une colombe. Un certain nombre de gravures sur ce thème, entre autres de Virgile Solis et de Philippe Galle, la montrent portant une feuille de pal-

1) Bartsch, op. cit., XII, p. 70.
2) Göbel, op. cit., II, p. 10.

ALLÉGORIE DE LA VUE

Tapisserie française du début du 16e siècle. Musée de Cluny, Paris

Photo Alinari

mier et un rameau, tandis que des armes brisées se trouvent étendues à ses pieds (fig. 192).

L'œuvre d'art la plus importante où figure cette personnification est un tableau français de la seconde moitié du 16e siècle; la Paix y est représentée nue, dans l'attitude assise, et tenant ces deux emblèmes. Cette peinture, attribuée tantôt à l'école de Jean Cousin et tantôt à celle de Fontainebleau, se trouve au Musée d'Aix-en-Provence (fig. 193) [1]).

Fig. 192. La Paix. Estampe par Galle. Photo Girandon.

La femme tenant la branche de palmier se retrouve dans deux plaquettes allemandes, dont une la représente posant la main sur une épée [2]). Dans des estampes italiennes l'allégorie revêt un caractère un peu plus compliqué: Chez Marc-Antoine, la Paix tend la main à un petit génie qui lui présente une branche d'olivier (fig. 194), et chez Nicoletto da Modena elle tient d'une main le rameau, pendant que de l'autre elle met le feu, au moyen d'une torche, à un amas d'armes. Marc-Antoine a emprunté sa composition à Raphaël; il en existe plusieurs copies anonymes, qui sont médiocres. Sur une fresque de Salviati, au Palazzo Vecchio de Florence, la personnification de la Paix a pour attribut caractéristique la torche de la discorde, renversée. De Ponchino il existe une fresque au Palais Ducal de Venise où le peintre nous montre Mercure en conversation avec la Paix.

---

1) W. Hansenstein, Tafelmalerei der älteren Franzosen, Munich, 1923, pl. 80.
2) Vöge, Deutsche Bildwerke, Nos 643, 804.
3) H. Voss. Die Malerei der Spätrenaissance in Rom u. Florenz, I, Berlin, 1920, pg. 80. Planiscig, Venez. Bildh., fig. 603.
4) M. Schilling, Nürnberger Handzeichungen des XV. u. XVI. Jahrh., Fribourg-en-B., 1929, pl. 27.

Fig. 193. La Paix. Peinture du 16e siècle de l'école de Fontainebleau. Musée d'Aix-en-Provence.
Photo Girandon.

Fig. 194. La Paix. Estampe par Marc-Antoine Raimondi.

La Vérité est assez souvent personnifiée par une femme nue tenant en main un miroir ou une coupe. Ces images se rapprochent donc beaucoup de celles de la Vanité, et on les confond quelquefois. C'est avec ces attributs que la Vérité figure dans la représentation de la Calomnie de Botticelli, — à la différence de ce que nous voyons chez Dürer et chez Mantegna, — ainsi que dans un dessin de Hans Kulmbach, aux Uffizi. Une gravure de Philippe Galle, qui fait partie de la suite de personnifications dont il a été plusieurs fois question déjà, la représente sous les traits d'une femme nue sur laquelle descend la colombe du Saint-Esprit.

Fig. 195. La Verité et la Modestie. Émaux byzantins 1046—54. Musée de Budapest. Photo du Musée.

Mais ce thème donne généralement lieu à des allégories plus compliquées. Sur une plaque d'émail faisant partie de la couronne que l'empereur de Byzance offrit, à une date comprise entre 1046 et 1054, au roi André de Hongrie, et qui se trouve aujourd'hui au Musée de Budapest, la Vérité fait pendant à la Modestie (fig. 195). L'histoire a gardé le souvenir d'une fresque peinte par Taddeo Gaddi, — au cours du premier tiers du 14e siècle, par conséquent, — à la „Mercanzia" de Florence, qui représentait la Vérité et le Mensonge. Mais c'étaient surtout les médaillistes italiens qui laissaient libre cours à leur fantaisie quand il s'agissait de symboliser la Vérité. Chez Lysippe le Jeune elle donne la main à l'Honneur, et leur union est consacrée par la présence d'une petite figure de l'Amour entre les deux. Mea la montre nue, un compas à la main, émergeant d'un volume entr'ouvert placé debout, et Maffeo Olivieri nous la représente également dans sa nudité, mais en lutte avec deux hommes qui lui arrachent son voile (fig. 196) [1]).

Une plaque signée H.G. et exécutée dans l'Allemagne méridionale vers 1570, a pour sujet Saturne conduisant la Vérité des ténèbres à la lumière [2]), tandis que dans une estampe de Virgile Solis le Temps remplit exactement le même rôle.

Le Temps est souvent personnifié par une figure de vieillard, ailée et munie de béquilles, et accompagnée du sablier comme emblème. Cette image symbolique appa-

1) Hill, op. cit., Nos 251, 486, 790.
2) Vöge, Deutsche Bildwerke, No 805. Braun, op. cit., No 116.

raît dans différentes représentations des Triomphes du Temps, et même assez souvent indépendamment de ces allégories, surtout dans des gravures dont nous ne mentionnerons ici que celles de Marc-Antoine Raimondi et de Nicoletto da Modena.

Dans une xylographie illustrant les „Hymnes du Temps" publiés à Lyon en 1560, Bernard Salomon a représenté le même personnage allégorique, mais avec des pieds de faune et ayant en, outre, pour attribut un corbeau. Dans des cas où les artistes veulent insister particulièrement sur la cruauté du Temps qui est le destructeur de toute chose, ils en arrivent à remplacer l'image du vieillard exténué par celle de la Mort.

Fig. 196. La Vérité assaillie. Médaille de Maffeo Olivieri. Collection Oppenheim, Londres.

La figure du Temps courbé par l'âge et avançant en s'appuyant sur des béquilles, présente une certaine ressemblance avec celle de la Vie humaine comme nous l'avons trouvée à Torcello; on les a d'ailleurs confondues plus d'une fois.

Une toute autre personnification du Temps est celle qui nous est venue de l'antiquité païenne, et qui s'était introduite dans l'art du haut Moyen Âge. Elle n'est autre que le dieu Janus aux deux visages, dont l'un regarde le passé et l'autre l'avenir [1]). Cependant nous avons vu dans notre premier volume que, dans l'art gothique, l'image du dieu Janus attablé symbolisait le mois de janvier et appartenait aux cycles des représentations des activités rurales correspondant aux douze mois du calendrier, où l'introduction de cette divinité païenne se justifiait parce qu'on ne pouvait désigner le premier mois de l'année par aucune occupation agricole nettement caractéristique.

Le Génie du temps est encore un personnage bien différent du vieillard et du dieu Janus. Dans la suite des estampes, probablement ferraraises, de la fin du 15e siècle, qu'on appelle à tort le jeu de tarots, sa belle et jeune physionomie rappelle celle d'un ange ailé; il tient en main un petit dragon recourbé en cercle se mordillant la queue. Le British Museum en possède une copie dessinée à la plume, dans la manière de Dürer et peut-être de la main même de ce grand artiste [2]).

1) Piper, op. cit., II, p. 389 et seq.
2) Tietze, Dürer, fig. A 130.

Fig. 197. Le Temps. Bronze vénitien de la fin du 16e siècle. Musée de Vienne. Photo du Musée.

Sur un certain nombre d'estampes, nous rencontrons des images allégoriques encore plus élaborées. Ce sont entre autres celle de Virgile Solis qui représente le Temps faisant l'éducation de la Vérité, et celle de Peter Huys montrant un vieillard assis sur sa couche mortuaire et ayant au-dessus sa tête un sablier.

Un beau bronze vénitien du 16e siècle représente le Temps sous les traits de „Chronos" posant le pied sur le globe terrestre (fig. 197) [1]).

L'imagination de Gnée Vico s'est donné largement carrière dans sa gravure du Temps, où Saturne mesure avec un compas le globe de la Terre. L'idée d'interpréter Saturne comme le dieu du Temps remonte à la plus haute antiquité, puisque le nom grec de Saturne était Chronos et en contient donc étymologiquement l'idée; sous la gravure ferraraise du Génie du temps, que nous avons décrite, se lit d'ailleurs l'inscription „Chronico".

Saturne apparaît également comme le dieu du Temps dans une peinture allégorique sur toile qui est en partie de la main de Véronèse et que possède le Musée de Berlin (N° 304). Une fresque du même peintre, dans la Villa à Maser, a été interprétée comme une représentation du Temps et de l'Histoire (fig. 198).

Vasari s'est rapproché plus ou moins de cette figuration lorsque, dans le monastère della Calza, à Venise, il a peint le Temps, — ainsi qu'il le décrit lui-même, — dévidant les heures, en présence d'autres divinités parmi lesquelles figuraient Aurore sur son char, le

1) Planiscig. Venez. Bildh., p. 473.

Fig. 198. Le Temps et l'Histoire. Fresque du Véronèse, dans la Villa à Maser. Photo Alinari.

Soleil et la Nuit [1]). Vasari nous parle également des allégories dont Tribolo décora l'arc de triomphe érigé à Prato à l'occasion du mariage du grand-duc Cosimo, où l'on voyait le Temps, sous les traits d'un vieillard tenant le soleil et la lune dans ses bras, étendu aux pieds de l'Éternité qui porte un globe.

Il y a encore plusieurs autres allégories compliquées du Temps qui sont des créations de l'art de la Renaissance en Italie, mais les exemples que nous avons cités pourront suffire.

Les représentations de la Gloire ou de la Victoire présentent assez de diversité; elles se rattachent d'ailleurs à celles de la Renommée pour autant que ces dernières ne font pas partie d'un Triomphe.

Pendant le Moyen Âge, les personnifications de la Victoire semblent avoir été plutôt rares; on en trouve un spécimen parmi les sculptures dont Nicolo Pisano a

1) Vasari, op. cit., VI, p. 225.

décoré la fontaine de Pérouse [1]); malheureusement cette figure a perdu ses attributs. Il paraît probable qu'elle tenait une branche de palmier, emblème antique transmis jusqu'à l'époque carolingienne par l'art des premiers chrétiens, qui le mirent entre les mains du Christ Victorieux et des martyrs; et peut-être n'est-il pas trop hardi de supposer qu'elle avait comme deuxième attribut une couronne de lauriers, puisqu'on retrouve l'une et l'autre dans les représentations les plus simples de la Victoire aux époques posterieures, notamment sur deux médailles milanaises datant du premier quart du 16e siècle [2]), et sur une des gravures de la suite d'allégories de Philippe Galle.

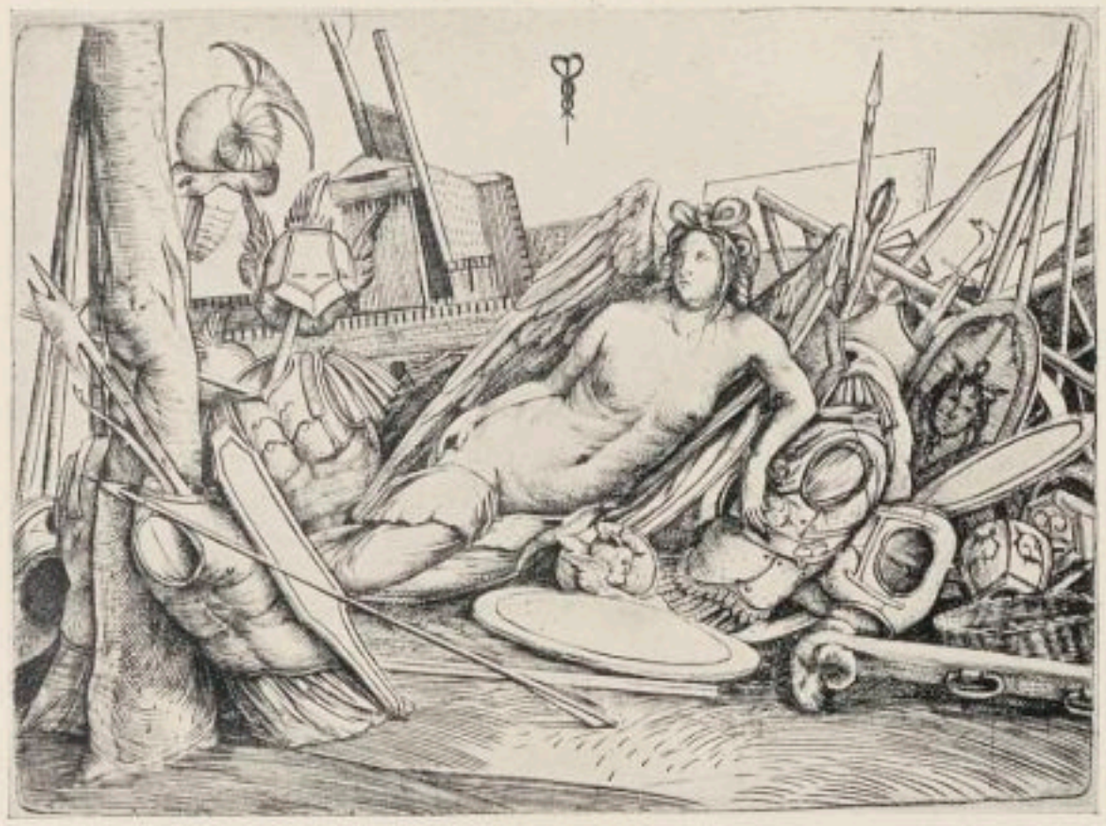


Fig. 199. La Victoire. Gravure de Jacopo de' Barbari.
Photo British Museum.

La Gloire posant une couronne sur la tête de David apparaît, dès le 10e siècle dans une miniature byzantine [3]).

Cependant la figure de la Victoire est généralement accompagnée d'un trophée d'armes; c'est ainsi qu'on la voit sur un nombre considérable de gravures, surtout italiennes. Dans une estampe de Jacopo de' Barbari (fig. 199), copiée par Hopfer, elle est représentée à demi couchée sur des armes et même sur des modèles de fortifications, tandis que deux gravures de Nicoletto Rosex da Modena la montrent se tenant debout près d'un groupe d'armes et d'armures (fig. 200). Parmi les panneaux de meubles français du 16e siècle sur lesquels figure la Victoire, il y a lieu de signaler tout particulièrement celui du Musée de Cluny où on la voit portant un rameau d'olivier, et mettant les pieds sur une panoplie après avoir réduit l'ennemi à la soumission (fig. 201). Une plus grande simplicité caractérise la médaille qui fut frappée par un anonyme en l'honneur de Ferdinand François Ier d'Avalos: la Victoire ayant quelques armes étendues à ses pieds, y tient une branche de palmier et une couronne [4]).

Un groupe assez restreint de personnifications de la Victoire, où figure d'ailleurs aussi le trophée d'armes, offre une autre particularité intéressante: le personnage symbolique est représenté écrivant sur une feuille posée sur un bouclier. C'est ce qui

1) G. Swarzenski, Nicolo Pisano, Francfort, 1926, pl. 95.
2) Hill, op. cit., Nos 694, 695.
3) Omont, op. cit., pl. 6.
4) Hill, op. cit., No 1152.

distingue une troisième estampe de Nicoletto da Modena des deux autres que nous avons citées de cet artiste, sans compter un personnage supplémentaire, à genoux, qui est l'ennemi dans l'attitude de la soumission. Il est à noter que ce dernier figure également dans le panneau allemand, et que la Victoire écrivant apparaît encore dans des gravures d'Adam Ghissi et du monogrammiste M.W.

Il reste à citer plusieurs images de la Victoire qui n'ont pas de rapports avec les groupes précédents, telles que la statue de Michel-Ange, la gravure de Jacopo de' Barbari montrant la Victoire en conversation avec la Renommée, dont il existe une réplique par le monogrammiste N.W.M., et celle de Giorgio Ghissi, qui la représente portant un globe. Dans une eauforte de Frans Floris de Vriendt elle apparaît triomphante en face de ses nombreux ennemis terrassés [1]).

Fig. 200. La Victoire. Gravure de Nicoletto da Modena.
Photo British Museum.

La Victoire ou la Gloire tenant ou embouchant une trompette n'est en somme que la figure principale du Triomphe de la Renommée, et c'est elle qui est parfois désignée par l'inscription „Fama". On la rencontre ainsi dans la sculpture vénitienne, comme sur le tombeau de Della Torre par Riccio, au Louvre; ensuite, en statuette de bronze, par Paolo Savin, au Musée de Berlin; et sur l'autel Fregoso de Danese Cattaneo, dans l'église Sant Anastasio de Vérone [2]). La „Fama",

1) Trésor de l'Art flamand, II, Paris, 1932. pl. 94.
2) Planiscig, Venez. Bildh. der Renaissance, fig. 130, 296, 450, 451.

sonnant la trompette, et le Temps ont été peints par Véronèse dans la cathédrale de Castelfranco. Parmi les exemples appartenant à l'art graphique, on peut citer une gravure de Domenico del Barbiere d'après le Rosso, d' autres de Chérubin Alberts, de Giacomo Franco et du monogrammiste italien Q.A.[1]), deux planches de Virgile Solis (fig. 202), et une de Georg Wechter.

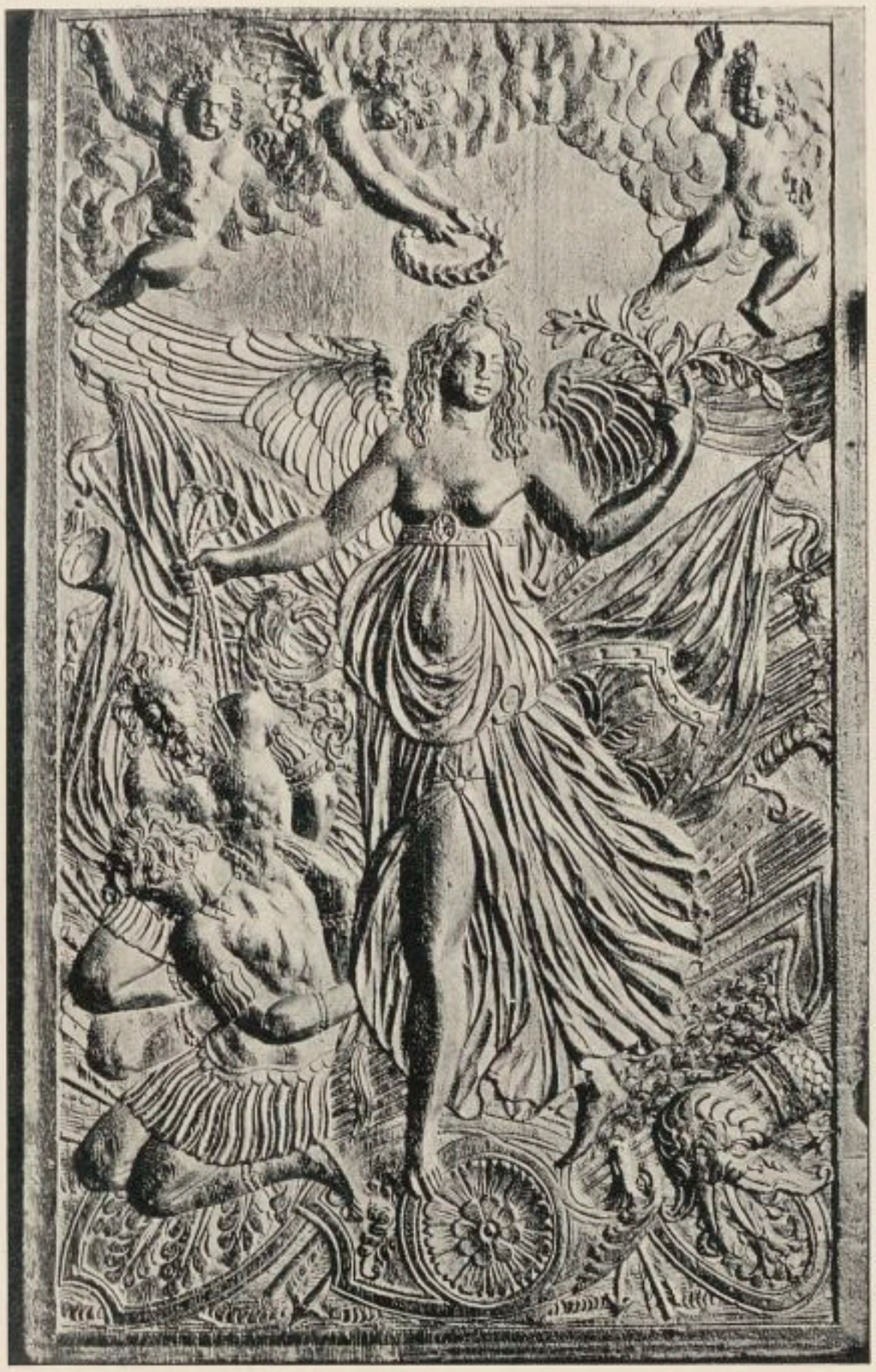


Fig. 201. La Victoire. Panneau de meuble français du 16e siècle. Musée de Cluny, Paris. Photo Girandon.

La Renommée se voyait sur le tombeau du duc d'Épernon à Cadillac, œuvre de Pierre Briard (1559—1609)actuellement au Louvre; c'est une figure de femme tenant un rameau d'olivier et une trompette. Au château d'Ecouen se trouve un relief de bronze, par Jean Goujon, où la Renommée tient une épée et une couronne de laurier. Enfin, dans la décoration profane, Crestoforo Gherardo a utilisé cette figure allégorique pour sa fresque du palais Vitelli a Citta di Castello, ensemble avec l'Abondance et d'autres personnifications[2]). Giulio Romano a représenté la Bonne et la Mauvaise Renommée au Palazzo del T à Mantoue.

Au château deTrente il y a une fresque de Romanino représentant une personnification de la Victoire[3]).

---

1) Passavant, op. cit., VI, p. 155. Calabi Inciseone pl. 50 et 53.
2) A. Venturi. Storia dell Arte italiana, IX., fig. 354.
3) Morassi, op. cit., Bolletino d'Arte, 1930, p. 311.

L'Abondance, dont l'emblème bien connu est la corne contenant les dons qu'elle apporte, est généralement accompagnée, en outre, d'un ou plusieurs enfants, ce qui la fait ressembler assez bien à la figure de la Charité. D'autre part, la corne est, dans l'art de l'antiquité, un attribut qu' on trouve non seulement dans la main de l'Abondance, mais tout aussi souvent dans celle de la Fortune.

Fig. 202. La Renommée. Gravure de Virgile Solis. Photo Treue.

On rencontre cette image de l'Abondance surtout dans l'art italien; un exemple superbe est le dessin de Botticelli qui se trouve au British Museum (fig. 203): avançant d'un pas gracieux, elle conduit par la main un jeune garçon tenant une grappe de raisin et suivi de deux autres; par suite de ce que le dessin est en partie assez effacé, on distingue à peine le petit putto qui la précède et la corne qu'elle porte dans l'autre main. Une statue importante de l'Abondance, par Danese Cattaneo, fait pendant à celle de la Paix sur le tombeau de Leonardo Loredan, dans l'église SS. Giovanni e Paolo de Venise. Une autre, de la main de Segala, décore le Palais des Doges dans la même ville [1]). Dans la salle du „Collegio", faisant partie de ce palais, le Véronèse a peint l'Abondance assise (fig. 204). Il existe aux Uffizi une copie d'un dessin de Pinturicchio représentant l'Abondance [2]), et dans la collection Oppenheimer à Londres il y en a un de la main d'Ercole de Roberti.

Riccio est l'auteur d'un beau bronze dont un exemplaire se trouve au Musée National de Florence, et qui symbolise l'Abondance sous les traits d'une femme nue assise ayant un enfant sur le bras, et présentant d'une main une petite corne, de l'autre une coupe comme pour offrir ses dons (fig. 205). Ce dernier détail est également une réminiscence des statues païennes de la Fortune. La même coupe, dans la main de

1) Planiscig, Venez. Bildh. der Renaissance, fig. 452, 607.
2) O. Fischel, Die Zeichnungen der Umbrer, Berlin, 1917, fig. 272.

l'Abondance, se voit dans une reproduction imprimée d'un nielle italien, au Cabinet d'Estampes de Dresde, mais dans cet exemple, il semble que la femme s'en serve comme d'un miroir, tandis que l'autre main tient la corne emblématique; l'artiste, pour une raison qui nous est inconnue, l'a représentée assise sur un dragon, dans une forêt. Robetta, dans une de ses gravures, a identifié l'image de Cérès avec celle de l'Abondance: au milieu d'un site rocheux, une femme nue, assise, joue avec trois enfants, mais au lieu d'une corne elle a pour attribut une coupe remplie de fruits et de fleurs, fixée au sommet d'une verge. Dans une autre de ses estampes représentant Cérès, Robetta s'est rapproché beaucoup plus de l'image traditionnelle de l'Abondance. Véronèse, dans une fresque de la Villa à Maser, a personnifié l'Abondance par une femme nue, assise sur le globe terrestre et munie d'une corne d'abondance que la Force semble vouloir lui ravir, sous les regards de l'Envie qui les observe (fig. 206).

Fig. 203. L'Abondance. Dessin de Botticelli au British Museum.
Photo Braun.

Enfin, on voit le Triomphe de l'Abondance sur l'une des plaquettes, néerlandaises ou allemandes, de la seconde moitié du 16e siècle, que nous avons déjà citées, et dont les autres représentent également des Triomphes. Sur la première, le char est attelé de deux bœufs; deux femmes, dont l'une est jeune et l'autre âgée, ont pour attribut des cornes; à côté de la figure nue de l'Abondance se trouve un enfant, et le groupe est complété par un homme muni d'une coupe remplie de fruits et par plusieurs autres personnages.

Les représentations allégoriques de la Fortune peuvent être classées en deux groupes principaux, l'un comprenant les personnifications et l'autre les images de la

Fig. 204. L'Abondance. Peinture du Véronèse au Palais Ducal de Venise. Photo Anderson.

Fig. 205. L'Abondance. Bronze par Riccio au Musée National de Florence. Photo Alinari.

„roue de la Fortune". Les deux modes ont eu une vogue considérable, surtout pendant la Renaissance, mais déjà au Moyen Âge nous trouvons de l'un et de l'autre d'assez nombreux exemples.

Si la corne, après avoir été, dans l'antiquité, à la fois l'emblème de la Fortune et de l'Abondance, est plus tard l'attribut réservé exclusivement à cette dernière, la figure de la Fortune, dans l'art chrétien, acquiert de son coté une remarquable analogie avec la Némésis antique, puisqu'elle est très souvent représentée ailée, debout sur un globe, et qu'elle tient même dans un certain nombre de cas des rênes en mains.

Fig. 206. L'Abondance, la Force et l'Envie. Peinture du Veronèse dans la Villa à Maser. Photo Alinari.

Il est assez intéressant de noter que le volume dans lequel Vincenzo Cartari présente à ses lecteurs des images de divinités païennes se tenant debout sur une roue ou sur un globe, ainsi que d'autres revêtant entièrement l'aspect de l'Abondance avec la corne et l'enfant emblématiques, contient aussi la représentation de la Fortune fuyant à cheval devant la Fatalité qui décoche une fléche pour l'atteindre [1]). On a toutefois l'impression que, dans ces images, bien des choses sont dues à la fantaisie de l'auteur.

Dans l'art du Moyen Âge la roue de la Fortune se rencontre quelquefois, et elle doit certainement avoir joui d'une faveur beaucoup plus grande que la personnification debout sur le globe, dont nous ne saurions citer qu'un seul exemple avant les débuts de la Renaissance. Cet exemple, bien que isolé et sans grande importance, prouve néanmoins que l'image était connue; il s'agit d'une miniature du milieu du

---

1) Cartari, op cit., p. 415, 419, 434, 439, 442, 444, 446.

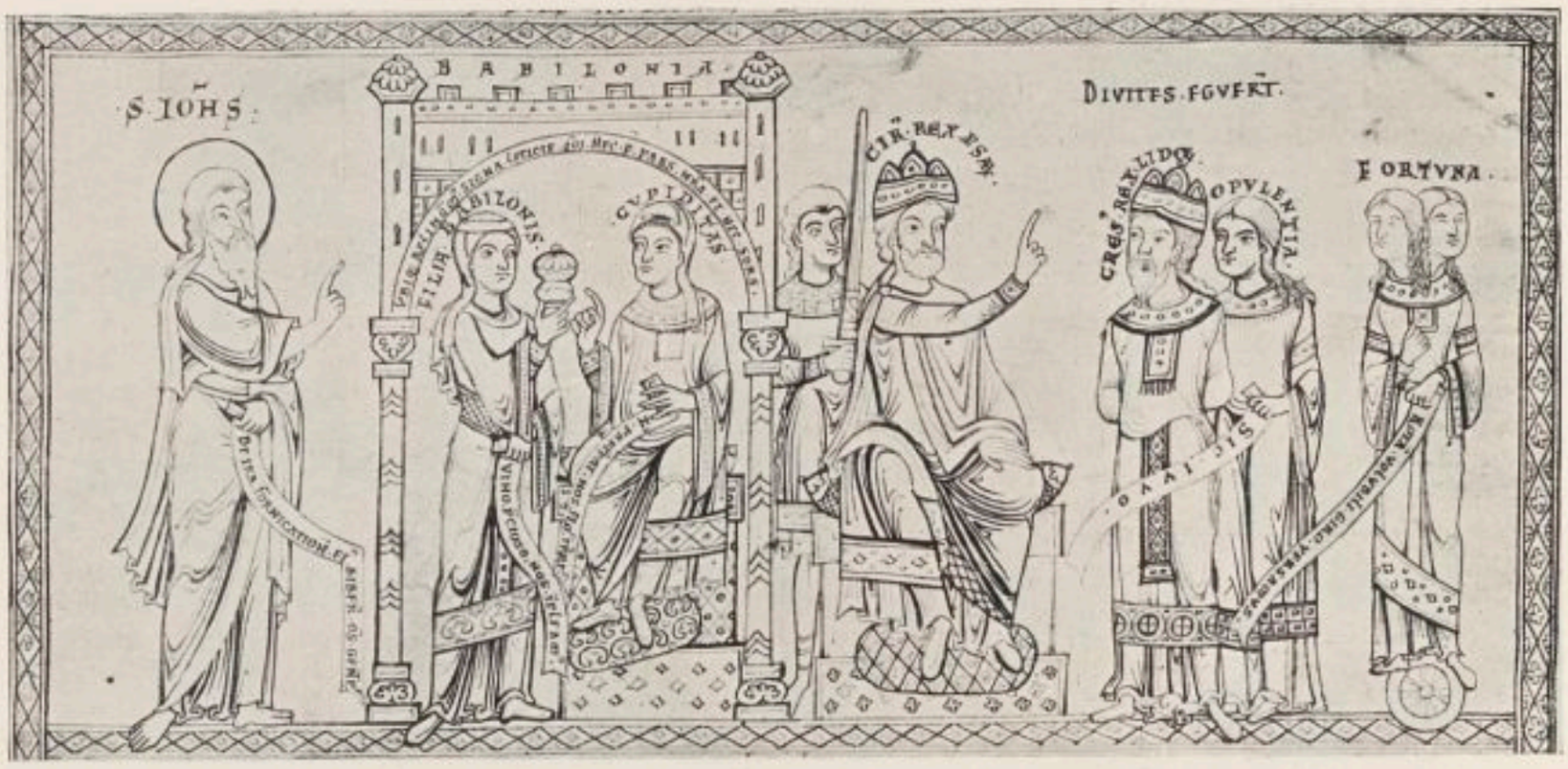


Fig. 207. Miniature allemande du milieu du 12e siècle avec les personnifications de la Cupidité, de l'Opulence et de la Fortune. Bibliothèque de Munich.

12e siècle exécutée à Ratisbonne, qui fait partie de l'illustration d'un codex du Glossaire de Salomon de Constance, conservé à la Bibliothèque de l'État à Munich (fig. 207). La Fortune y figure sous les traits d'une femme avec deux têtes, se tenant debout sur une roue. La même miniature contient des personnifications de la Cupidité et de l'Opulence, sans aucun attribut ni emblème [1]).

La personnification de la Fortune apparaît encore sous deux autres aspects qui offrent d'ailleurs assez de parenté entre eux. Dans les deux cas elle est figurée par une femme nue se tenant debout; la divergence est marquée par l'attribut qui constitue son support, et qui est tantôt un globe, tantôt une coquille ou un dauphin, flottant sur la mer, et avançant généralement grâce à une voile que gonfle le vent. Bien que les exceptions soient nombreuses, on peut dire que le premier mode est plus courant parmi les artistes allemands, et que le second est plus répandu chez les Italiens.

L'exemple le plus connu de la Fortune nue, debout sur un globe, est la grande gravure de Dürer qui la montre tenant une sorte de calice ainsi que des rênes pourvues d'un mors, et planant dans l'espace au-dessus d'un paysage (fig. 208). Nous devons au même artiste une estampe plus petite et beaucoup plus simple, où la Fortune, nue et vue presque de dos, a les pieds sur une boule posée sur le sol et se soutient à l'aide d'une canne.

Des images allégoriques ressemblant à la „grande Fortune" de Dürer avec les rênes, attribut emprunté à la Némésis antique, se rencontrent dans des estampes de Beham et d'Aldegrever. Dans une planche de Bink, elle tient en outre un javelot et se

1) Dehio, Gesch. der deutschen Kunst, I, p. 360, fig. 358.

Fig. 208. La Fortune. Gravure de Dürer.

trouve debout sur la Charité, représentée par un jeune homme endormi; dans une autre, due à Beham, elle plane au milieu des nuages, tenant le calice, tandis que la boule est absente (fig. 209).

Parmi les autres représentations debout sur un globe, nous citerons encore une gravure d'Altdorfer où la boule est ailée, comme l'est d'ailleurs également l'enfant se trouvant près de la Fortune, des reproductions imprimées de nielles pour gaînes de poignard [1]), un dessin de Huber qui est au Musée de Bayonne [2]), deux dessins de Van Orley, aux Musées de Bruxelles et de Hambourg, la Fortune tenant, sur le premier, une bourse, et, sur l'autre, une bourse et un navire (fig. 210) [3]). Une peinture allemande, d'environ 1530, au Musée de Strasbourg (N° 62), la représente se tenant sur une boule et ayant une seconde boule, qui est de verre, entre les mains. Parmi les productions de la petite plastique reproduisant la Fortune sur le globe, nous mentionnerons une statuette de bronze, travail d'Augsbourg d'environ 1520; une autre, peut-être flamande, qui est au Musée National de Florence; une troisième, sur un encrier de Peter Vischer. Nous mentionnerons encore un petit dessin de Holbein au British Museum, où la Fortune, nue et assise, semble attachée à un globe, et nous terminerons ici cette énumération, qui est loin d'être complète [4]).

Fig. 209. La Fortune. Gravure sur bois de Beham.

1) Passavant, op. cit., I, p. 344; IV, p. 288.
2) M. Weinberger, Wolfgang Huber, Leipzig, 1930, fig. 48.
3) Prestel Gesellschaft, XII, Francfort-sur-le-Mein, 1917, pl. 6.
4) Bange, Kleinplastik, p. 31. M. Sauerlandt, Kleinplastik der deutschen Renaissance, Königstein-Leipzig, 1927, p. 31. Catal. de la 4e vente de la coll. Figdor, Berlin, sept. 1930, N° 262.

Un exemple plus ancien que ces estampes allemandes est celui d'une carte à jouer, peinte en Italie dans la première moitié du 15e siècle, qui fait partie du jeu de cartes dit du roi Charles VI, à la Bibliothèque Nationale de Paris [1]). Un dessin de Lorenzo Costa au Cabinet d'Estampes de Berlin montre également une composition fort simple[2]).

Dans l'art italien, on rencontre la Fortune, les pieds ailés posés sur le globe, et se détournant de deux autres personnages, dans une grisaille de l'école de Mantegna au Musée de Mantoue; on a interprété cette image comme „la Fortune repoussant le Génie" (fig. 211). Le British Museum possède un dessin de Léonard, avec deux figures, qui représente peut-être la Victoire, mais où nous sommes plutôt tenté de reconnaître la Fortune, en raison d'une certaine analogie avec les autres représentations de ce dernier sujet [3]).

Fig. 210. La Fortune. Dessin de Van Orley, Kunsthalle, Hambourg.
Photo Prestel Gesellschaft.

Les Uffizi ont fait récemment l'acquisition d'une petite peinture de Ligozzi, qui n'a pas encore été cataloguée, où la Fortune est sur un globe et tient un vase; on lui présente des fleurs, tandis que des livres et d'autres objets tombent à terre. La composition comporte aussi un sablier. D'après Piper, la Fortune se trouvait sur les fresques de Luini, à la villa de la Pelucca, mais cette peinture n'est pas comprise parmi celles qui ont été transportées à la Brera. La même représentation de la Fortune apparaît sur la médaille frappée par un artiste anonyme pour Catherine Sforza Riario [4]). Au Palais Royal de Turin il existe un dessin du 15e siècle de l'école de Padoue, qui représente une allégorie obscure, et dont la figure principale est une femme nue se tenant sur

1) D'ALLEMAGNE, op. cit., I, p. 11.
2) K. T. PARKER, North Italian Drawings of the Quattrocento, Londres, 1927, pl. 30. A. E. POPHAM, Italian Drawing Exhib. at the R. Academy, London, 1930, Londres, 1931, pl. 93. Une gravure sur bois lombarde de 1519, représentant la Fortune sur un globe, est décrite par KRISTELLER, Lomb. Graphik, p. 95; v. aussi p. 113.
3) O. SIRÉN, Léonard de Vinci, II, Paris-Bruxelles, 1928, pl. 96.
4) HILL, op. cit., N° 1140.

une boule; peut-être doit-on y voir encore une personnification de la Fortune (fig. 212) [1]).

Dans les corteges allégoriques qui, surtout à l'époque de la Renaissance, défilaient dans les rues des villes italiennes, il est probable que la Fortune, lorsqu'elle y figurait, était représentée ainsi, d'autant plus que ce mode était moins compliqué qu'un autre, et que nous savons qu'on aimait à y voir paraître des femmes nues. La Fortune est mentionnée d'une façon speciale parmi les allégories qui furent offertes en spectacle à l'occasion d'un tournoi à Bologne, en 1490 [2]), et dans un cortège organisé à Rome sur la place Navone, en 1545.

Fig. 211. La Fortune repoussant le Génie. Grisaille de l'école de Mantegna. Musée de Mantoue.

Comme le fait observer avec raison M. D'Ancona, l'autre personnification de la Fortune, apparaissant sur un dauphin, sur une coquille, ou même dans une barque mue par le vent soufflant sur une voile qu'elle tient déployée, comporte une idée de vice ou de péché: c'est le hasard instable, auquel l'homme se livre sans résistance au lieu de chercher sa voie vers la vertu. Cette antithèse entre la Vertu comme principe chrétien, et la Fortune comme doctrine d'un fatalisme contre lequel toute opposition est vaine, est très nettement illustrée dans une des mosaïques du pavement de la cathédrale de Sienne, d'après un

---

1) Les dessins de la Fortune de Luca Cambiaso, à Brême, ont été reproduits dans les publications de la ,,Prestel Gesellschaft", IV, Francfort-sur-le-Mein, 1915, pl. 10. Il existe encore une estampe de Virgile Solis, et une de de Gheyn faisant partie d'une suite de neuf feuilles, une gravure néerlandaise pour gaine de poignard, et d'autres; dont une du monogrammiste allemand A.S., datée 1540; des répétitions de la ,,Grande" et de la ,,Petite Fortune" de Dürer par les monogrammistes S.A.G., D.A. et A.D.M. Passavant, op. cit., IV, p. 164, 168, 289; VI, p. 133. Holbein a représenté la Fortune nue, sur une globe, dans sa ,,Tabula Cebetis" déjà mentionnée (fig. 182) Un tableau de Girolamo da Carpi où ,,l'Occasion" est personnifiée sous les traits d'un jeune homme se tenant sur un globe, a été appelé à tort ,,la Fortune".

2) A. Medin, Ballata della Fortuna, Bologne, 1889, p. 29.

carton de Pinturicchio, où un groupe d'hommes, se détournant de la Fortune nue qui tient un pied posé sur un globe et l'autre dans une vasque, et qui présente la voile au vent, s'acheminent vers la Vertu, assise plus haut entre Socrates et Cratès (fig. 213).

Un dessin de Virgile Solis au Cabinet d'Estampes de Berlin [1]), et un autre de Pierre Vischer le Jeune, à l'Université d'Erlangen, réalisent un moyen terme entre le premier mode de représentation et celui de la Fortune engagée sur l'eau: en effet, tout en se tenant debout sur le globe, elle avance grâce au vent qui donne avec force sur la voile qu'elle tient déployée à l'aide de ses deux mains (fig. 214) [2]).

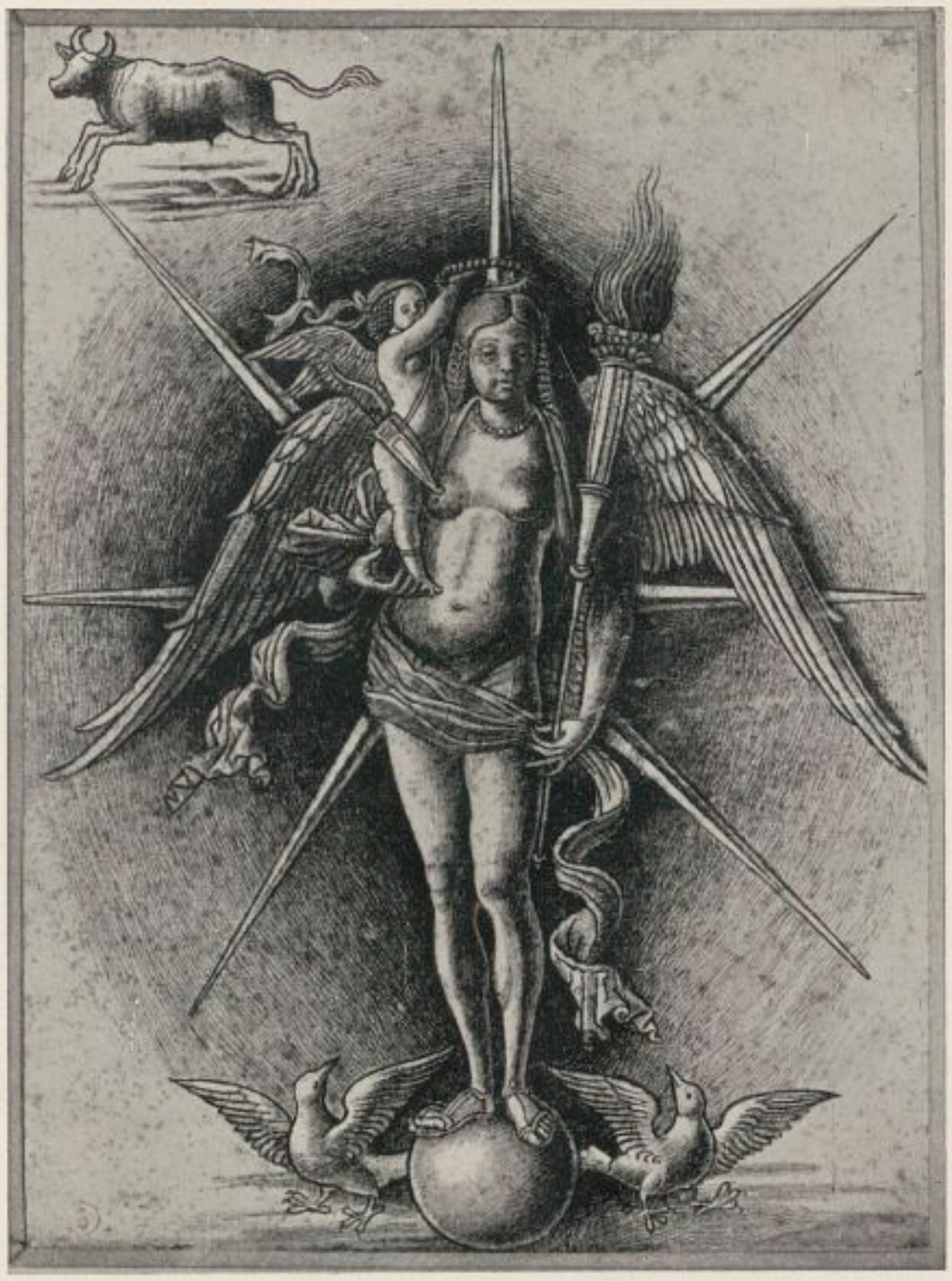


Fig. 212. La Fortune(?). Dessin de l'école de Padoue. Palais Royal, Turin. Photo Anderson.

Nous avons déjà signalé que la Fortune voguant sur l'eau a été surtout représentée avec prédilection en Italie. Il en existe une belle planche de Nicoletto da Modena, où elle appuie d'un pied sur le globe et de l'autre sur la barre du gouvernail de la barque, tous deux émergeant des ondes d'un fleuve (fig. 215). La voile se déploie derrière elle dans l'espace, tandis qu'elle-même tient une sorte de sceptre dont le haut est couronné d'une tête d'enfant. Une xylographie, dans le „Dialogo di Fortuna" de Fregoso, publié à Venise en 1521 et 1525, reprend à peu de chose près cette composition, sauf que le vent sort des bouches de trois figures d'enfant et gonfle la voile fixée sur un navire.

1) Schilling, Nürnberger Handzeichn. N° 55. Au Rijksmuseum d'Amsterdam, on conserve un relief sculpté en pierre, travail néerlandais d'environ 1600, du même motif.

2) E. Bock, Beschreib. Katal. der Zeichungen in der Universitätsbibliotek Erlangen (Prestel-Gesellschaft), Francfort sur-le-Mein, 1929.

L'artiste inconnu qu'on désigne comme le „Maître de 1515" s'est beaucoup inspiré de la „Grande Fortune" de Dürer; toutefois le globe ailé qui la porte se meut sur l'eau, pendant qu'elle se mire dans une glace, et la voile manque (fig. 216). D'autre part, une estampe qu'on croit être de Marc Antoine, d'après Raphaël, comporte une voile, quoique la Fortune s'avance à pied [1]). Une image encore différente est celle qu'on observe parmi les fresques de l'école des Zuccari, dans la Villa du Pape Jules à Rome, où la Fortune, nue, tient la voile et se trouve debout sur un globe qui flotte sur l'eau.

Fig. 213. La Fortune. Pavement de la Cathédrale de Sienne d'après Pinturicchio. Photo Alinari.

Nicolo Fiorentino a repris, dans huit de ses médailles, le thème de la Fortune nue debout sur un dauphin, et poussée par le vent qui souffle dans une voile qu'elle tient [2]).

On retrouve cette composition sur un nielle italien [3]), et parmi les „Otto prints" on rencontre également la Fortune dans la même attitude, mais sur un globe.

Que ce thème ne resta pas inconnu dans l'art du Nord de l'Europe, c'est ce que prouvent une plaquette, un relief et une statuette de bronze exécutés en Allemagne pendant la première moitié du 16e siècle, une gravure pour gaîne de poignard attribuée autrefois à Holbein, et une gravure de Philippe Galle d'après Melchior Lorch, tous avec des représentations qui, si elles ne sont pas entièrement semblables à des spécimens italiens, s'en rapprochent plus ou moins [4]).

Il nous reste à noter que ces dernières images allégoriques de la Fortune offrent beaucoup de ressemblance avec la „Venus Marina", qui est parfois représentée debout

1) Bartsch, op. cit., XIV, p. 147.
2) Hill, op. cit., Nos 958, 968, 981, 993, 1027, 1065, 1070, 1071.
3) Colvin, Florent Picture Chronicle, pl. 45.
4) Saurlandt, op. cit., p. 5 et 84. Passavant, op. cit., III, p. 386, 402. Bartsch, op. cit., IX, p. 263. Planiscig, Venez. Bildh., fig. 437.

sur un globe ou sur des dauphins, avec une voile flottant dans l'espace autour d'elle [1]), à moins que les statues qui passent pour représenter la „Venus Marina" ne soient en réalité des images de la Fortune.

On ne saurait contester que la Roue de la Fortune [2]) ait joui, surtout pour la décoration, d'une faveur beaucoup plus grande que ses personnifications directes. Bien qu'il s'agisse de la même roue de Némésis sur laquelle la figure allégorique se tient debout, la roue tournante elle-même, quand la Fortune lui imprime le mouvement par l'effet duquel on monte d'abord pour être ensuite précipité à terre, est devenue encore bien plus populaire.

Fig. 214. La Fortune. Dessin de Pierre Vischer, Bibliothèque d'Erlangen. Photo Prestel Gesellschaft.

Cette vogue doit probablement être attribuée à deux causes. D'abord, la note humoristique que présente cette image, devait plaire particulièrement à la mentalité assez naïve du Moyen Âge. L'autre cause est d'un ordre plus philosophique; elle réside dans une tendance d'esprit de l'époque, qui faisait qu'on se rappelait volontiers les changements inattendus et la succession rapide des hauts et des bas que présente la vie humaine, idée qui en somme s'apparente à celle qui suggère la danse macabre, mais dont la représentation était moins lugubre. Le personnage qui se trouve au sommet de la roue tournante et qui est sur le point d'être jeté à bas est souvent un roi; parfois, quatre rois se cramponnent à la même roue.

Les auteurs anciens, comme Claudien, et surtout Boèce dans ses „Consolations de la Philosophie", parlent à plusieurs reprises de la roue de la Fortune; Boèce consacre d'ailleurs le deuxième livre de son célèbre traité aux changements rapides dus à la chance, et Honoré d'Autun, dans son Miroir ecclésiastique, revient sur l'image évoquée par Boèce. Plus tard, Jean de Meung, dans le Roman de la Rose (aux vers 6673 et suiv.), et Dante, dans le septième chant de son „Inferno" (vers 67 et suiv.), reprennent à leur tour l'image de la roue. Peut-être est-ce la roue de la Fortune que tient la Vénus

1) Planiscig, op. cit., fig. 432—36.

2) G. Heider, Ueber das Glücksrad u. dessen Anwendung in der christl. Kunst. Mitteil. der Zentralcomiss. zur Erforsch. u.s.w. der Baudenkmäler, IV, 1859, p. 113. Barbier de Montault, Traité d'Iconographie chrétienne, Paris, 1890, Chap. 6. Weinhold, Glücksrad u. Lebensrad. Abhandl. preuss. Ak., Berlin, 1892. J. von Schlosser, Bilderhs. Königs Wenzel I; Jahrb. der Kunsthist. Samml. des allerh. Kaiserhauses, XXII, p. 287. S. Morpurgo, Il Romeo e la Fortuna, Venise, 1900. Mâle, L'Art du XIIe siècle, p. 117. Medin, op. cit., D'Ancona, L'Uomo etc., p. 10.

personnifiant l'été dans la célèbre tapisserie de Quedlinbourg. Elle porte l'inscription „Amor" et un jeune homme se laise tenter par elle. Nous y revriendrons quand nous étudierons les images des saisons.

Pour la décoration extérieure des églises romanes, on s'est servi plus d'une fois de la grande rosace de la façade pour représenter la roue de la Fortune, en disposant des figurines sur le pourtour. En France on rencontre une semblable figuration à la cathédrale d'Amiens et à l'église Saint-Etienne de Beauvais [1]); en Suisse, les cathédrales de Bâle et de Lausanne nous en fournissent d'autres exemples, de même qu'en Italie celle de Trente (fig. 217), et les églises Saint-Zénon, à Vérone (fig. 218), et Saint-François, à Parme.

Fig. 215. La Fortune. Gravure de Nicoletto da Modena.
Photo British Museum.

Ces derniers spécimens datent du 12e siècle et sont les plus anciennes décorations de ce genre; mais c'est environ à la même époque que remontent les Roues de la Fortune qui figurent dans le pavement qu'on a découvert à l'église S. Salvatore de Turin, et qui est maintenant au Musée archéologique de la ville [2]), ainsi que sur la miniature élaborée illustrant le „Hortus Deliciarum" de Herrade de Landsperg qui était autrefois à la bibliothèque de Strasbourg [3]).

---

1) Porter, op. cit., pl. 1423, 1424.
2) P. Toesca, Un mosaico pavimentario dell' età romanica, L'Arte, XII, 1909, p. 461.
3) A. Straub u. G. Keller, Herrade von Landsperg. Hortus Deliciarum, Reprod.héliographique, 1899.

On attribuait une grande portée moralisatrice à l'image de la Roue de la Fortune. Un passage de la ,,Somme le Roi'' en parle comme d'une chose qui se voyait d'habitude dans les églises, les cathédrales et les abbayes royales, et au 12e siècle un abbé de Fécamp en avait même fait confectionner une qu'un mécanisme mettait en mouvement pour l'édification des fidèles [1]).

Du 13e siècle nous sont parvenus un dessin schématique dans l'Album de Villard de Honnecourt, à la Bibliothèque Nationale (fig. 219) [2]), et une miniature dans un codex des Carmina Burana, à la Bibliothèque de Munich [3]). On mentionne, dans des églises anglaises, plusieurs fresques datant de ce même siècle, qui représentent la Roue de la Fortune; le spécimen le mieux connu est celui de la cathédrale de Rochester [4]). A l'intérieur de la tour de Saint-Zénon, à Vérone, une peinture murale la représente également.

Nous ne citerons pas ici toutes les miniatures et gravures illustrant des textes écrits ou imprimés des 14e, 15e et 16e siècles, qui comportent des images de la Roue fatidique [5]). Elles

Fig. 216. La Fortune. Gravure du ,,Maître de 1515''.
Photo British Museum.

1) Mâle, L'Art du XIIe siècle, p. 119.

2) Bibliothèque Nationale, Album de Villard de Honnecourt, Reprod. du ms. fr. 19093, Paris, s.d. pl. 42.

3) J. A. Schmeller, Carmina Burana, Breslau, 1904, p. 1.

4) Kayser, op. cit., p. 58, 147, 159, 194, 209. T. Borenius et E. W. Tristram, Englische Malerei des Mittelalters, Florence-Munich (1927), pl. 38.

5) Exemples italiens: miniature italienne du 14e siècle. D'Ancona, Miniat. fior., II, p. 88, 100, pl. 14 et 25. D'Ancona, L'Uomo, p. 18 note 1, pl. 5. Egidi, Miniat. dei Codici Barberini, L'Arte, 1902, p. 91. Plusieurs exemples nous sont fournis par des jeux de cartes, v. Hind et Colvin, op. cit., p. 222. P. Lacroix, Les Arts au

sont naturellement particulièrement abondantes dans les manuscrits de l' „Estrif de Fortune et de Vertu" (fig. 223) [1]) et du „De remediis utriusque Fortunae" de Pétrarque [2]).

Les graveurs allemands ont donné plus d' importance au sujet, et leurs estampes de la Roue de la Fortune sont assez nombreuses. La „Nef des Fous" de Brant en contient une qui est plutôt une caricature de ce motif déjà quelque peu satirique par lui-même, attendu que ce sont un fou et deux ânes qui tournent la roue. Weiditz a également adopté cette idée pour l'illustration de la traduction allemande du „Livre de la Fortune" de

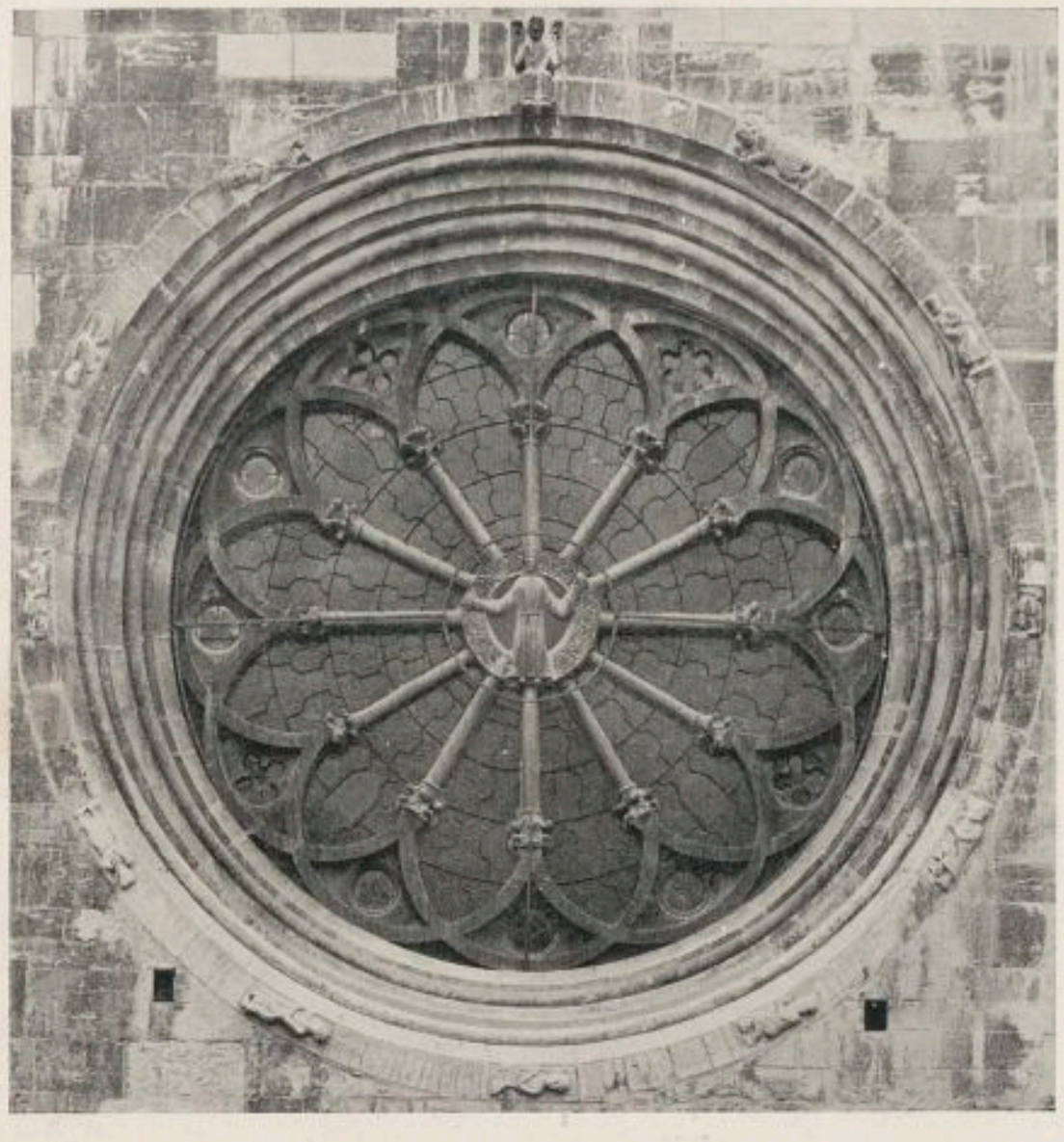


Fig. 217. La Roue de la Fortune. Rosace romane de la Cathédrale de Trente. Photo Alinari.

Moyen Âge etc., fig. 166. Le même sujet ou des sujets analogues se voient dans un nielle du 15e siècle, BARTSCH, op. cit., XIII, p. 30, et sur des xylographies dans le Libro della Ventura de Lorenzo Spirito, Florence, 15 9, et dans S. FANTIS, Triompho di Fortuna, Venise, 1527. Exemples français: miniature dans un Valère Maxime de 1375, en français, à la bibliothèque de l'Université d'Iéna, où la femme qui tourne la roue a les yeux bandés. W. DEXEL, Untersuch. über die franz. illum. Hsn. der Jenaer Univers. Bibliothek, Strasbourg, 1917, p. 10, pl. 3. Miniature dans *Christine de Pisan*, à la Bibliothèque Royale de Bruxelles. J. VAN DEN GHEYN, Christine de Pisan, reprod. de miniat. de la Bibl. Royale de Bruxelles, Bruxelles, 1909, pl. 74 (fig. 220); Miniat. du 14e siècle reproduite dans L. MAETERLINCK, Le Genre satirique dans la peinture flamande, 2e édit., Bruxelles, 1907, pl. 6; xylographies sur le titre des Œuvres de Bouvelles, publiées à Paris en 1510, où la Fortune, les yeux bandés et assise sur un globe, tient une petite roue en face de la Sagesse qui se contemple dans un miroir; xylographie sur le titre de BOCCACE, Des cas et ruines des nobles hommes et femmes, Paris, 1483 (fig. 221).

Exemples flamands: outre les illustrations de l'Estrif de Fortune à la Bibliothèque de Bruxelles, on connait une miniature, dans la manière de Bening, illustrant un Boèce, en flamand, à la Bibliothèque Nationale de Paris, dans laquelle la roue est tournée par une femme à deux têtes, qui a les yeux bandés, DURRIEU, op. cit., pl. 59. Puis, une xylographie qu'on voit dans des éditions anglaises de Boccace de 1494 et 1527, et qui se trouve probablement aussi dans l'édition parue à Bruges en 1476, WILLSHIRE, op. cit., II, p. 123, pl. 12.

Exemples espagnols: xylographies sur les titres d'un ouvrage de Boccace intitulé „*Cayda de principes*", paru à Tolède en 1511. LYELL, Early Book illustration in Spain, fig. 73, et à Modena del Campo en 1552 (fig. 222). Cette dernière est plus élaborée; c'est la Fortune, debout sur un globe, qui tourne la roue.

1) A. BAYOT, Martin le Franc, L'Estrif de Fortune et de Vertu, Paris-Bruxelles-New-York, 1928, surtout pl. 8, 10, 13, 21. DURRIEU, op. cit., pl. 35. BACHA, op. cité, pl. 9.

2) D'ESSLING ET E. MÜNTZ, Pétrarque, Paris, 1902.

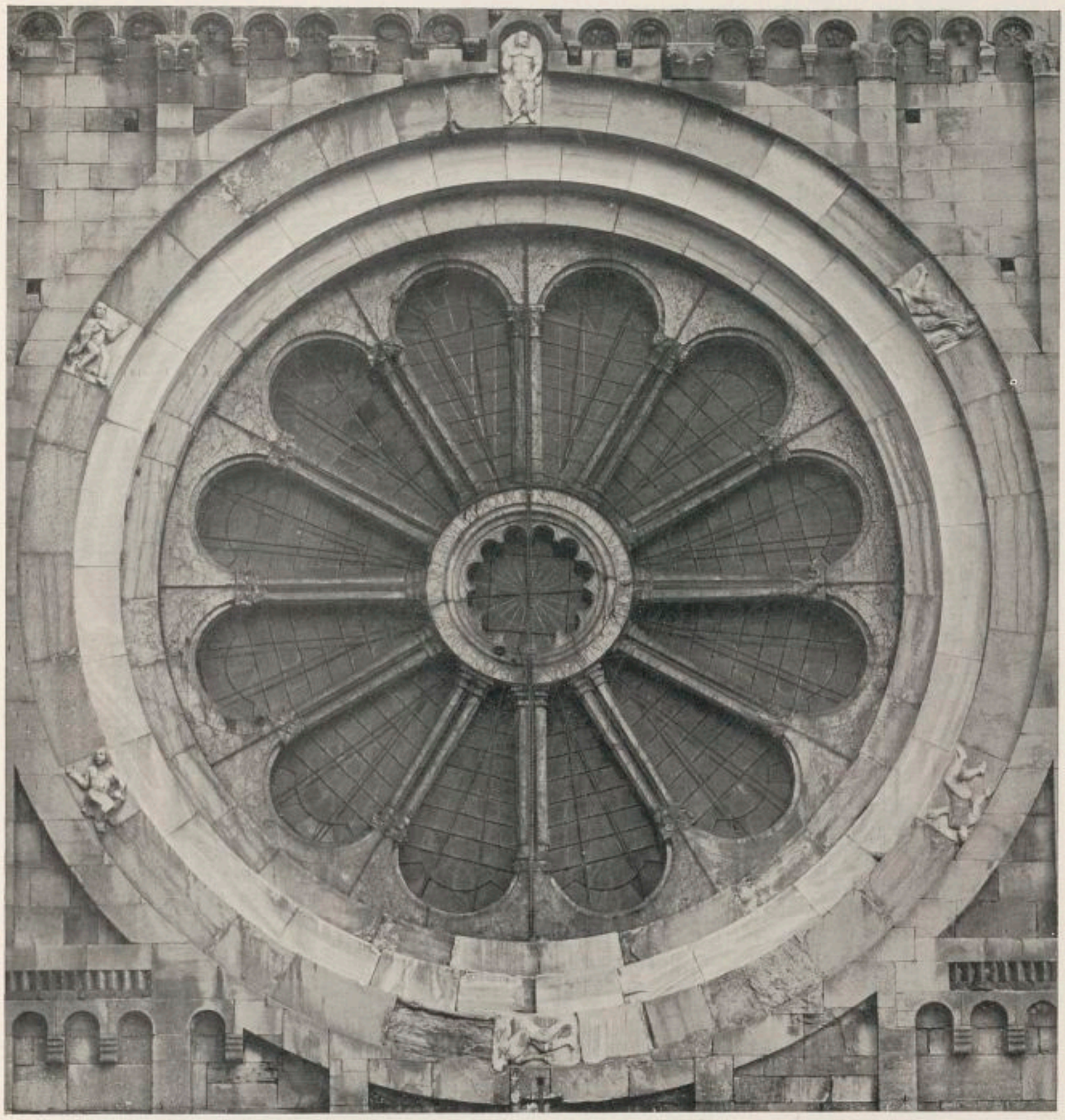


Fig. 218. La Roue de la Fortune. Rosace romane de l'église Saint-Zénon, Vérone. Photo Alinari.

Pétrarque. Comme illustration du même texte, Burgkmair a exécuté une gravure sur bois assez belle et d'une conception plus dramatique: Trois rois se tiennent attachés à la roue, un quatrième est tombé à terre et a brisé sa couronne dans sa chute. Le vent qui souffle sort de quatre grosses têtes de chérubin placées dans les angles; ceci paraît plutôt une réminiscence des personnifications de la Fortune.

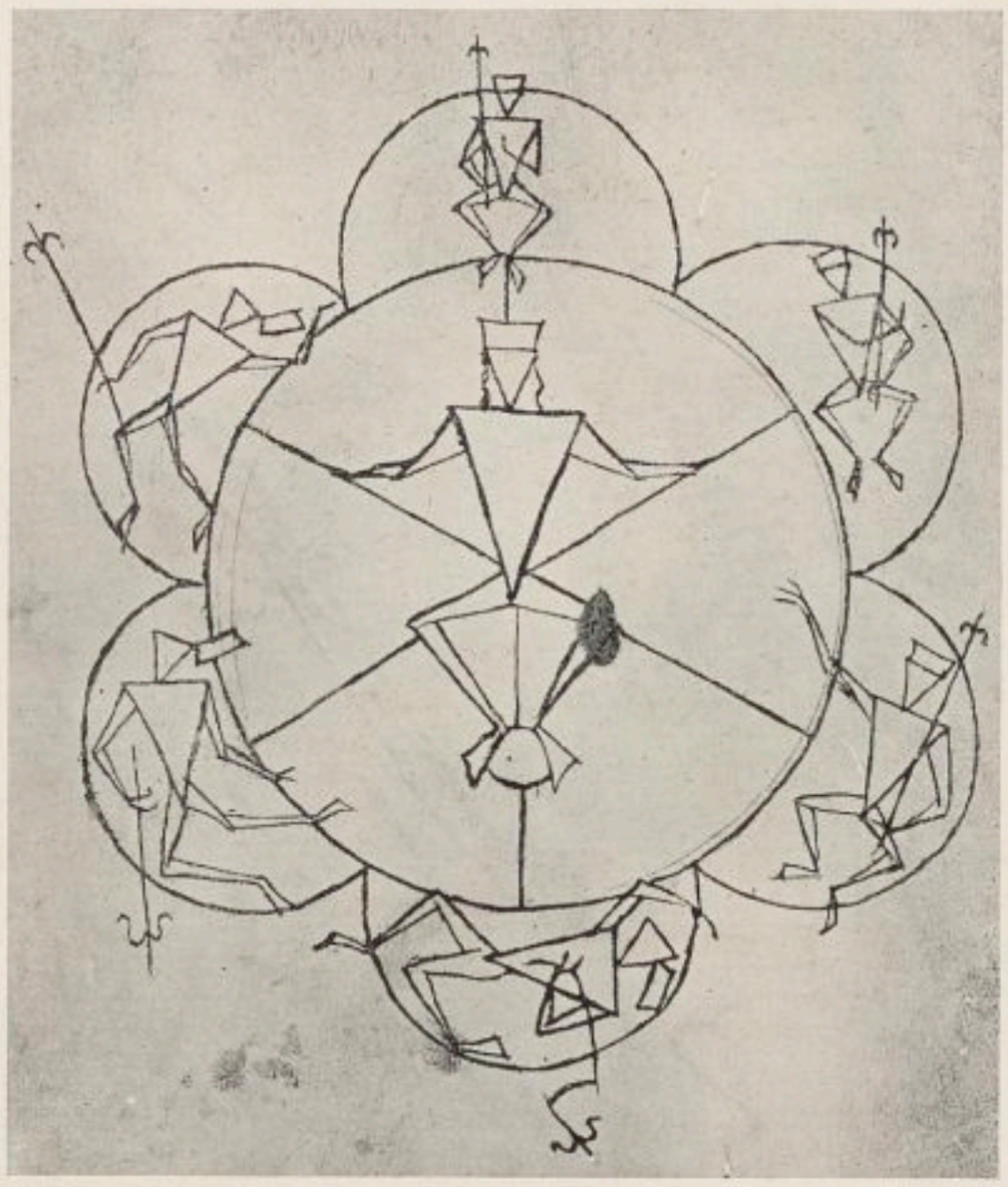


Fig. 219. Esquisse d'une Roue de la Fortune dans l'album de Villard de Honnecourt (13e siècle). Bibliothèque Nationale, Paris.

Photo Catala.

De Burgkmair nous avons encore une xylographie comportant la Roue, et montrant, assise sur un trône qui semble suspendu dans l'espace, la Fortune représentée avec deux têtes; un groupe de diables et un groupe d'hommes tiennent chacun un drap tendu, à l'aide duquel ils se lancent les uns vers les autres des personnages qu'ils bernent. Cette gravure se trouve dans une édition allemande du Livre de la Fortune de Pétrarque qui parut en 1545 à Augsbourg, ainsi que dans plusieurs autres publications publieés dans la même ville les années précédentes (fig. 224)[1]).

Déjà le Maître de 1464 avait exécuté une planche où la Roue de la Fortune est tournée par une femme qui a les yeux bandés, et où figurent en outre l'Arbre et la Nef de la Vie, ainsi que la Mort dardant ses traits sur les vivants[2]). Sur une estampe de Georg Pencz, c'est également une femme aux yeux bandés qui fait tourner la rue, mais celle-ci est menée par un mors et des rênes que commande une main apparaissant dans le ciel, réminiscence de l'image de la Némésis (fig. 225); un groupe d'hommes attendent leur tour pour prendre place sur la roue et être lancés à terre du côté opposé. Schäufelein est l'auteur d'une gravure datée de 1533 qui a des analogies avec celle de Burgkmair: la roue est mise en mouvement à l'aide d'une corde, que tire la Fortune se tenant debout sur un globe; dans le ciel apparaissent le Christ et deux hommes barbus[3]).

1) Campbell Dodgson, op. cit., p. 103.
2) Willshire, op. cit., II, 1883, p. 153. Passavant, op. cit., II, p. 27.
3) Reinach, Repert. de peintures, IV, p. 626.

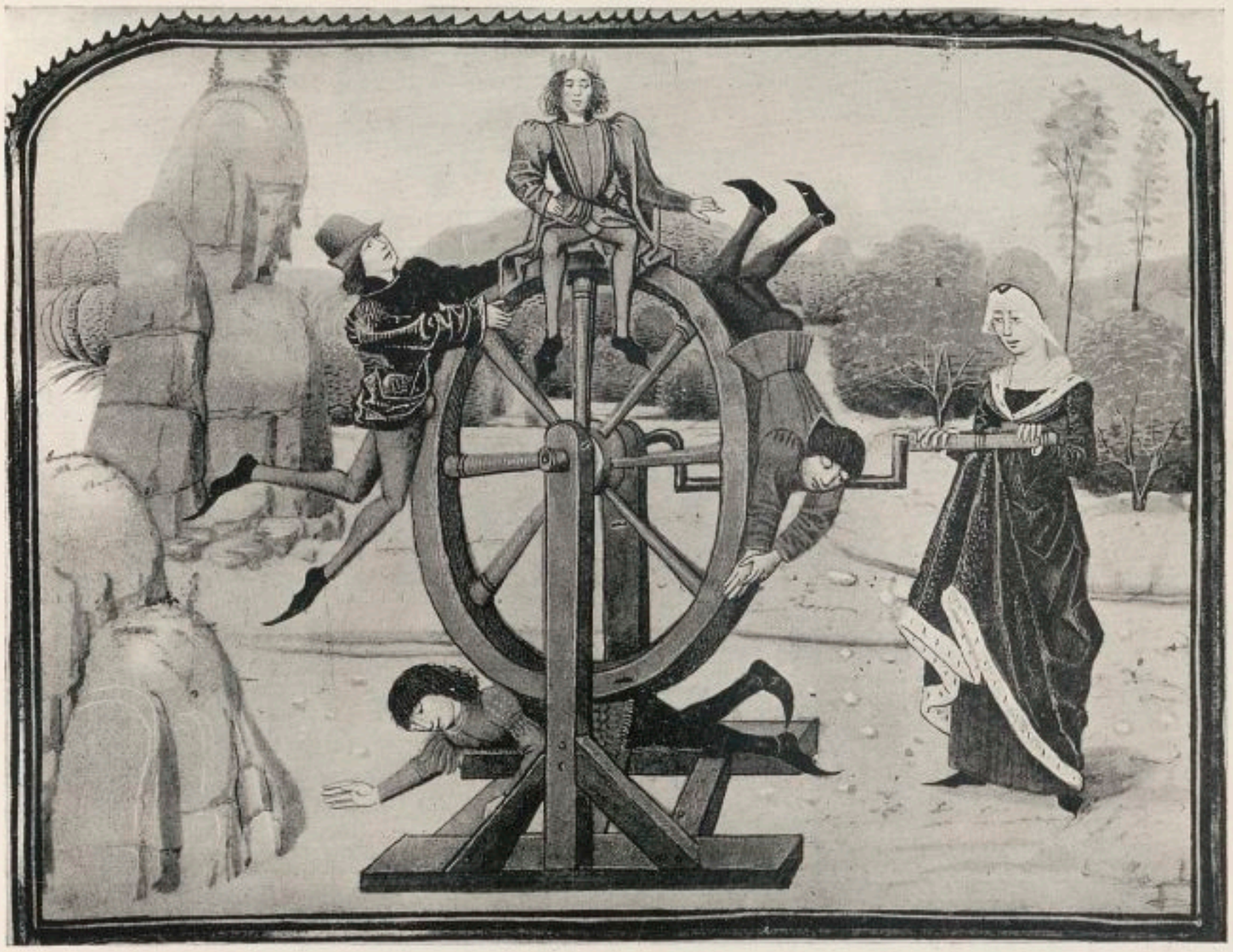


Fig. 220. La Roue de la Fortune. Miniature bourguignonne du 15e siècle. Bibliothèque Royale, Bruxelles.

Nous reconnaissons une variante du même thème dans la planche intitulée le „Tapis de Michelfeld", autrefois attribuée à Dürer et actuellement au „Maître des illustrations de Celtis". On y trouve, parmi d'autres symboles, la roue, que tourne une femme nommée „Temps", et un renard; sur la roue même ne sont perchés que des oiseaux. Parmi les décorations de l'arc de triomphe en honneur de l'empereur Maximilien, gravé par Altdorfer, il y en a une qui représente ce prince dans un paysage, entouré de gibier et tenant en main une roue sur laquelle est posée une couronne. Sur une gravure de Beham, datant de 1541, la Roue, au sommet de laquelle se maintient un personnage, se trouve dans la main de la Fortune; une boule et un navire complètent l'allégorisation (fig. 226).

La Roue de la Fortune était donc un sujet qui jouissait d'une grande popularité, et nous ne nous étonnerons pas qu'il fît partie du répertoire de la décoration des demeures. Si les exemples qui en subsistent sont peu nombreux, nous trouvons néanmoins la confirmation de leur existence dans des documents et dans des descriptions littéraires. Ainsi, un auteur italien inconnu, dans une poème intitulé „La Intillegenza", qui date du 14e siècle, de même que Boccace, dans son „Amorosa Visione", décrivent l'un in-

¶ Le premier chapitre cõtient le parlemẽt de fortune & de lacheur. Et cõmẽce ou latin Nichil post. & cetera.

Fortũe qui est vng hydeulx monstre & qui cõme chambe rière donne et depart auy hõ mes & auy femmes les vieneurtez mondaines. Si vint deuant moy puisque ie qui mestoie vng tantet repose prenoye ma plume apres la fin de mõ cinquiesme liure pour cõ, mencer le sixiesme, ie qui fu esbahi de limage de fortũe me esciay a dieu qui est le donneur des vrays biens. Et se aulcun me demande quelle fut ma sentẽce apõs ce que ie eu aduisee

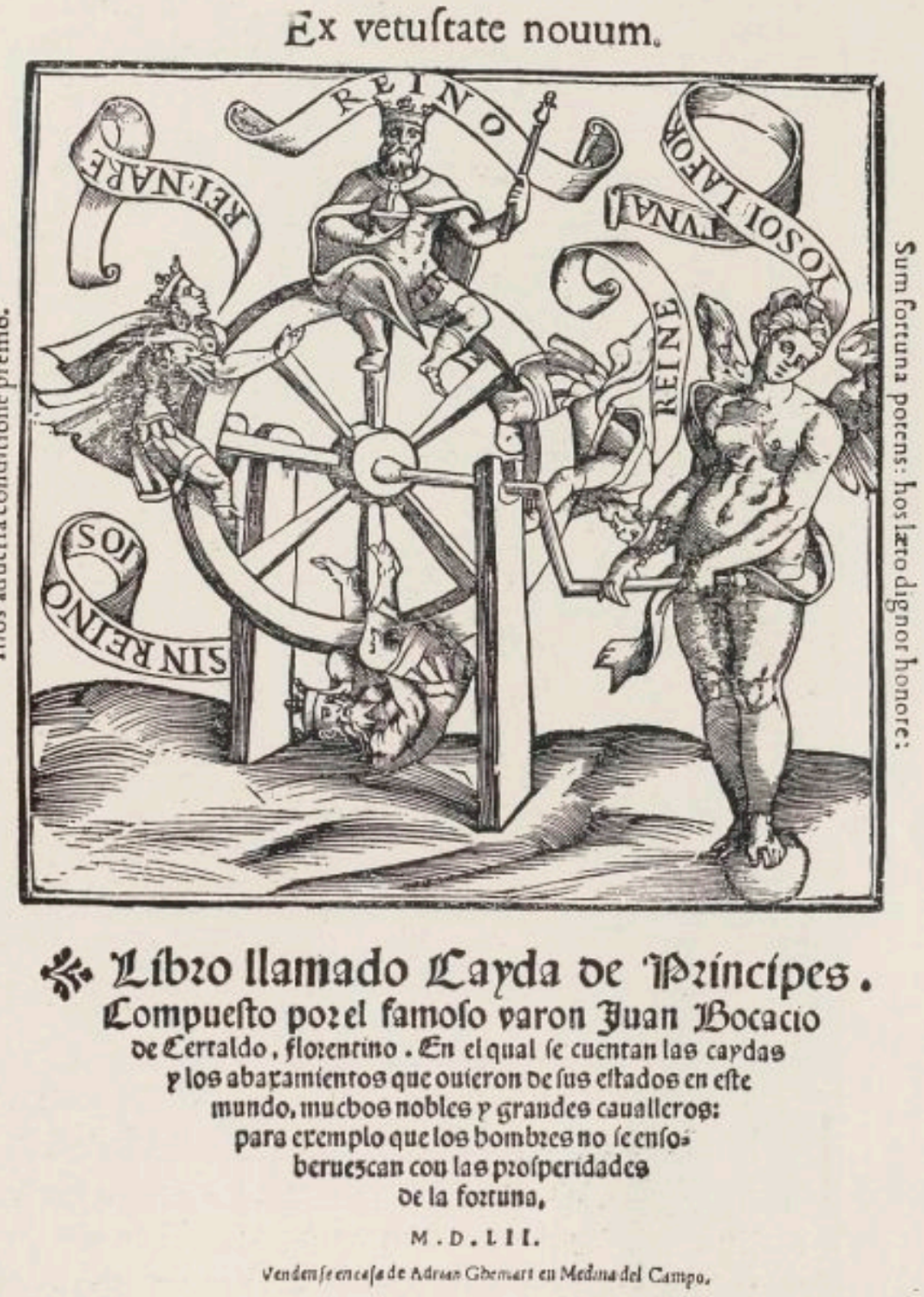
nn.i

Fig. 221. La Roue de la Fortune. Gravure sur bois française, 1483.

Cliché de la Librairie Olschki, Rome-Florence.

dépendamment de l'autre, la décoration d'une salle fictive où intervient la Roue symbolique. La „Scripta quaedam de Fortune et Amour", de Hartmann Schedel, contient également un passage qui s'y rapporte [1]).

Botticelli peignit la Fortune sur un ciel de lit de Piero de' Medici [2]) Elle était également représentée sur une tapisserie appartenant à Charles VI, dont il nous est rapporté qu'elle fut vendue en 1422 par les Anglais. Le même roi possédait la collection complète des tapisseries d'une „chambre de la Fortune" [3]). Nous avons cité précédemment la série de tapisseries qui était au 16e siècle en possession des Médicis et où figuraient entre autres la Fortune et la Prudence ensemble [4]). Quoi que nous ne connaissions pas de détails concernant la composition de ces images allégoriques de la Fortune, nous pouvons admettre qu'il est probable que la plupart comportaient la Roue, vu que ce symbole était le plus en faveur. Toutefois, la tapisserie appartenant aux Médicis représentait sans doute des personnifications.



Libro llamado Cayda de Príncipes.
Compueſto poꝛel famoſo varon Juan Bocacio
deCertaldo, florentino. En el qual ſe cuentan las caydas
y los abaxamientos que ouieron de ſus eſtados en eſte
mundo, muchos nobles y grandes caualleros:
para exemplo que los hombres no ſe enſo-
beruezcan con las proſperidades
de la fortuna,
M.D.LII.
Vendenſe en caſa de Adrian Ghemart en Medina del Campo.

Fig. 222. La Roue de la Fortune. Gravure sur bois espagnole, 1552.
Cliché de la Librairie Olschki, Rome, Florence.

En fait d'images de la Roue de la Fortune encore existantes, nous citerons d'abord une fresque, très effacée et d'un peintre inconnu, qu'on distingue à peine sur un des murs du château de Poppi, dans le Casentino (Toscane). D'autres peintures murales

1) Schlosser, Quellenbuch, p. 346, 363, 331.
2) H. Horne, Sandro Botticelli, Londres, 1908, p. 183.
3) Guiffrey, op. cit., p. 42.
4) Guiffrey, op. cit., p. 170.

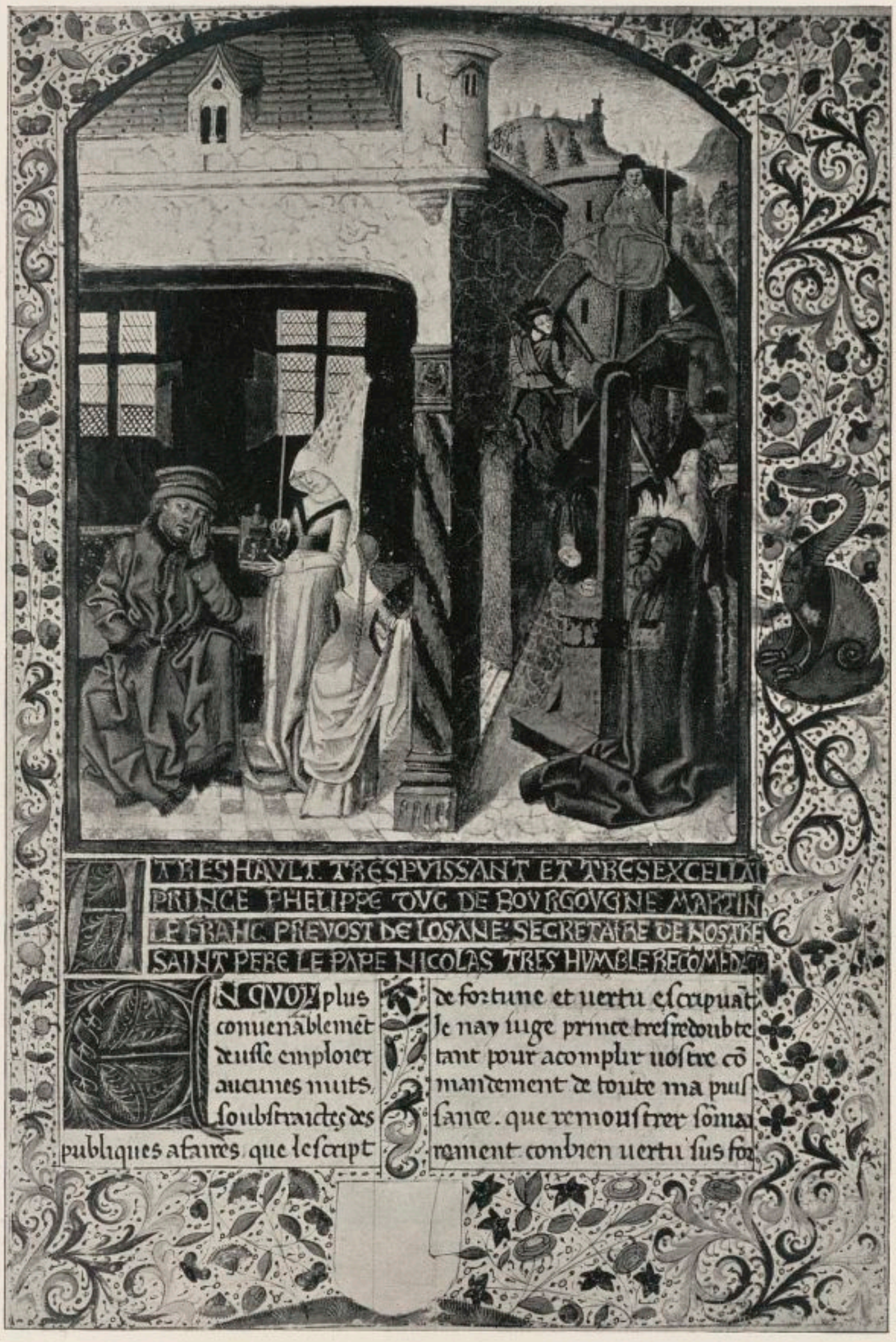


Fig. 223. La Roue de la Fortune. Miniature française du 15e siècle. Musée Condé, Chantilly.
Photo Giraudon.

de ce château appartiennent à l'école florentine d'environ 1340; bien que son état actuel ne permette point des appréciations stylistiques fort précises, la fresque en question nous semble postérieure de plusieurs décades.

Parmi les fresques des dernières années du 14e siècle qui ont été enlevées au château de Lichtenberg, en Tyrol, et qui se trouvent maintenant au Ferdinandeum d'Innsbrück, on en remarque une qui a le même thème. Cette fois, c'est un homme qui tourne la roue; deux dames à côté de lui font de la musique; une troisième,

Fig. 224. La Roue dela Fortune. Gravure sur bois par Burgkmair.

Fig. 225. La Roue de la Fortune. Gravure sur bois par Pencz.

Fig. 226. La Roue dans la main de la Fortune. Gravure de Beham.
Photo Treue.

assise et couronnée, tenant l'arc et une flèche, se fait reconnaître par ces attributs comme étant „Dame Amour" (fig. 227) [1]).

Enfin dans la chapelle du château de Gravetsch, près de Villanders, également en Tyrol, nous rencontrons un autre exemple de la Roue de la Fortune peinte sur un mur. Ici, c'est encore une femme, aux yeux bandés, qui la tourne. La date 1501 qui se lit dans la chapelle, coïncide peut-être avec l'exécution de cette fresque [2]).

Il existe en outre un assez grand nombre de représentations allégoriques de la Fortune qui ne rentrent dans aucun des groupes dont il a été question jusqu'ici. Nous n'en citerons que quelques-unes, et

1) J. von Schlosser, Wandgemälde aus Schloss Lichtenberg, p. 22, pl. 10.

2) K. Atz, Kunstgesch. von Tirol u. Vorarlberg, 2e éd., Innsbrück, 1909, p. 756 et fig. 736.

Fig. 227. La Roue de la Fortune. Fresque de la fin du 14e siècle provenant du château de Lichtenberg. Au Ferdinandeum, Innsbruck.

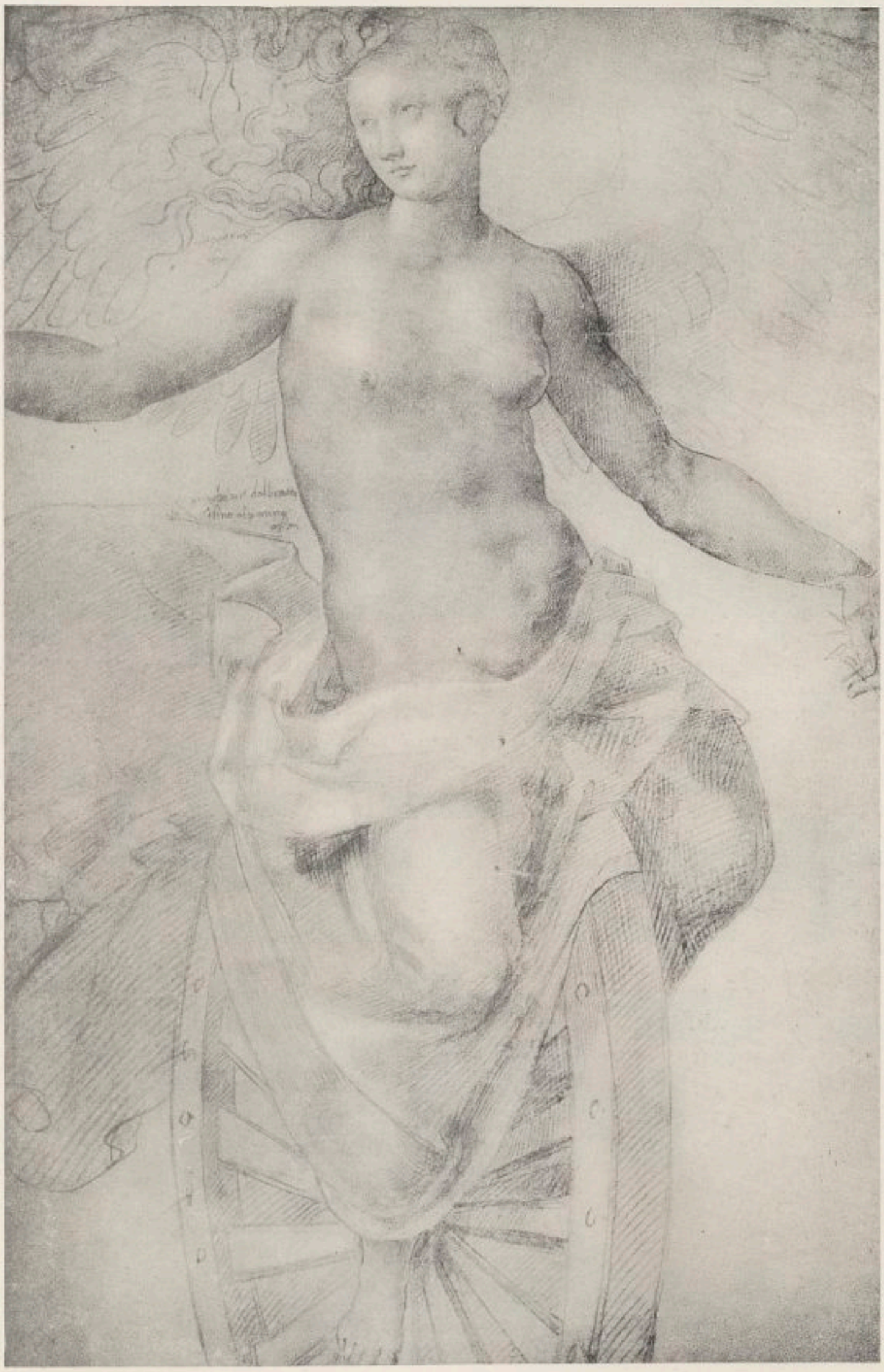


Fig. 228. La Fortune assise sur la Roue. Dessin florentin de la seconde moitié du 16e siècle, aux Uffizi. Photo Alinari.

tout d'abord la tapisserie flamande, du début du 16e siècle, qui fait partie de la collection royale d'Espagne, et qui appartient au même cycle que les allégories des Vices et des Vertus. On y voit la Fortune distribuant des roses; au centre de la composition, on distingue un ange tournant la roue, et même on croit en apercevoir un deuxième [1]).

Un dessin de Léonard au British Museum montre la Fortune repoussant la Jalousie, l'Ingratitude et la Haine, tandis qu' une toile du Véronèse, au Palais Ducal de Venise, représente la Fortune tenant dans une main les emblèmes de la puissance et dans l'autre un dé. Le Corrège a peint en grisaille la Fortune sous les traits d'une déesse, dans une des lunettes de la ,,Camera di S. Paolo'' à Parme, et on peut voir aux Uffizi un dessin florentin de la deuxième moitié du 16e siècle où elle est personnifiée par une femme nue se tenant sur une roue à la manière d'une cycliste (fig. 228).

Quant aux autres spécimens, ce sont en grande partie des estampes relativement peu importantes [2]).

---

1) Calvert, op. cit., pl. 17.

2) Exemples allemands: le plus important est un dessin de Flötner à la Kunsthalle de Brême, avec une allégorie de l'instabilité de la Fortune. Passavant (op. cit., III, p. 79) attribue au Maître S., ou à son école, une gravure où l'on voit la Fortune nue, avec une coupe à boire, deux petits génies et une tête de mort (III, p. 79); à Holbein, une autre où la Fortune, également nue, est à cheval, avec la Prudence, l'Espérance, la Justice, l'Orgueil et l'Avarice (III, p. 402); à Bink, celle qui a pour sujet une femme assise sur un globe, et dont l'interprétation n'est pas certaine (IV, p. 89). Nous signalons encore une gravure allemande de 1592, qui montre la Fortune sauvant des flots un vieillard victime d'un naufrage, Bartsch, op. cit., IX, p. 297.

Exemples italiens: Une xylographie, dans la „Maccaronea'' de Tiphis (Milan, fin du 15e siècle), montre la Fortune sous les traits d'une vieille femme ailée devant laquelle fuit un jeune homme (Kristeller, Lomb. Graphik, p. 143). Une gravure du 16e siècle représente la Fortune, les yeux bandés, assise sur un globe au haut d'un arbre, d'où elle fait pleuvoir ses dons sur des personnes groupées au pied (Bertarelli, op. cit., p. 22). La gravure anonyme de la Fortune et du Chevalier, dont un exemplaire se trouve au Cabinet d'Estampes de Dresde, est également italienne. Citons encore une petite plaquette de ,,Belli il Vincentino'' où figure la Fortune attachée à une colonne (Planiscig, Bronzes à Vienne, fig. 437). Une xylographie représentant la Fortune tombée au bas d'un arbre est mentionnée dans D'Ancona, L'Uomo, p. 18 note 1. Cet auteur signale encore des dessins de Bachiacca, aux Uffizi, et de Mazzolino, au Cabinet d'Estampes de Berlin, ainsi qu'une peinture de Scarsellino (1551—1621), à la Galerie de Modène, où figure la Fortune.

CHAPITRE III

LES SCIENCES ET LES ARTS

LES TEXTES LES PLUS ANCIENS QUI PARLENT DES ARTS LIBÉRAUX ET LE „DE NUPTIIS PHILOLOGIAE ET MERCURII" DE MARCIANUS CAPELLA — LES REPRÉSENTATIONS DES ARTS LIBÉRAUX — LES ARTS TECHNIQUES ET MÉCANIQUES — PHILOSOPHIE, THÉOLOGIE ET AUTRES SCIENCES — MUSIQUE — LES MUSES

Lorsqu'au Moyen Âge et à l'époque de la Renaissance, il s'agissait d'illustrer les Sciences et les Arts, c'est la représentation des Sept Arts Libéraux qui, sans aucun doute, était le plus en faveur. Nous trouvons, sur l'origine de ces personnifications et de leur nombre, des renseignements fort intéressants dans l'attachante étude que le professeur D'Ancona a consacrée aux Arts Libéraux en Italie [1]).

Les origines du nombre sept ainsi que des caractères précis des arts libéraux

1) P. D'Ancona, Le rappresentazioni allegoriche delle arti liberali nel Medio Evo e nel Rinascimento, L'Arte, V, 1902, p. 137, 211, 269, 370. Le Même, L'Uomo, etc., p. 117. V. aussi E. Viollet-le-Duc, Dictionnaire raisonné de l'architecture, II, Paris, 1875, p. 1. E. F. Corpet, Portraits des arts libéraux d'après les écrivains du Moyen Age, Annales archéol., XVIII, 1858, p. 89. P. G. Meier, Die Sieben freien Künste im Mittelalter, Jahresbericht über die Lehre etc., Anstalt des Benediktinerstiftes Maria Einsiedeln, 1885—86. E. Mâle, Les Arts Libéraux dans la Statuaire du Moyen Age, Revue Archéol., 1891, p. 339. J. von Schlosser, Giusto's Fresken in Padua und die Vorläufer der Stanza della Segnatura, Jahrb. der kunsthist. Samml. d. allerh. Kaiserhauses, XVII, 1896. Mâle, L'Art du XIIIe siècle, p. 97. L. Dorez, La Canzone delle Virtù e delle scienze di Bartolommeo di Bartolo di Bologna, Bergame, 1904, p. 60. H. von der Gabelentz, Die kirchl. Kunst im ital. Mittelalter, Strasbourg, 1907, p. 222.

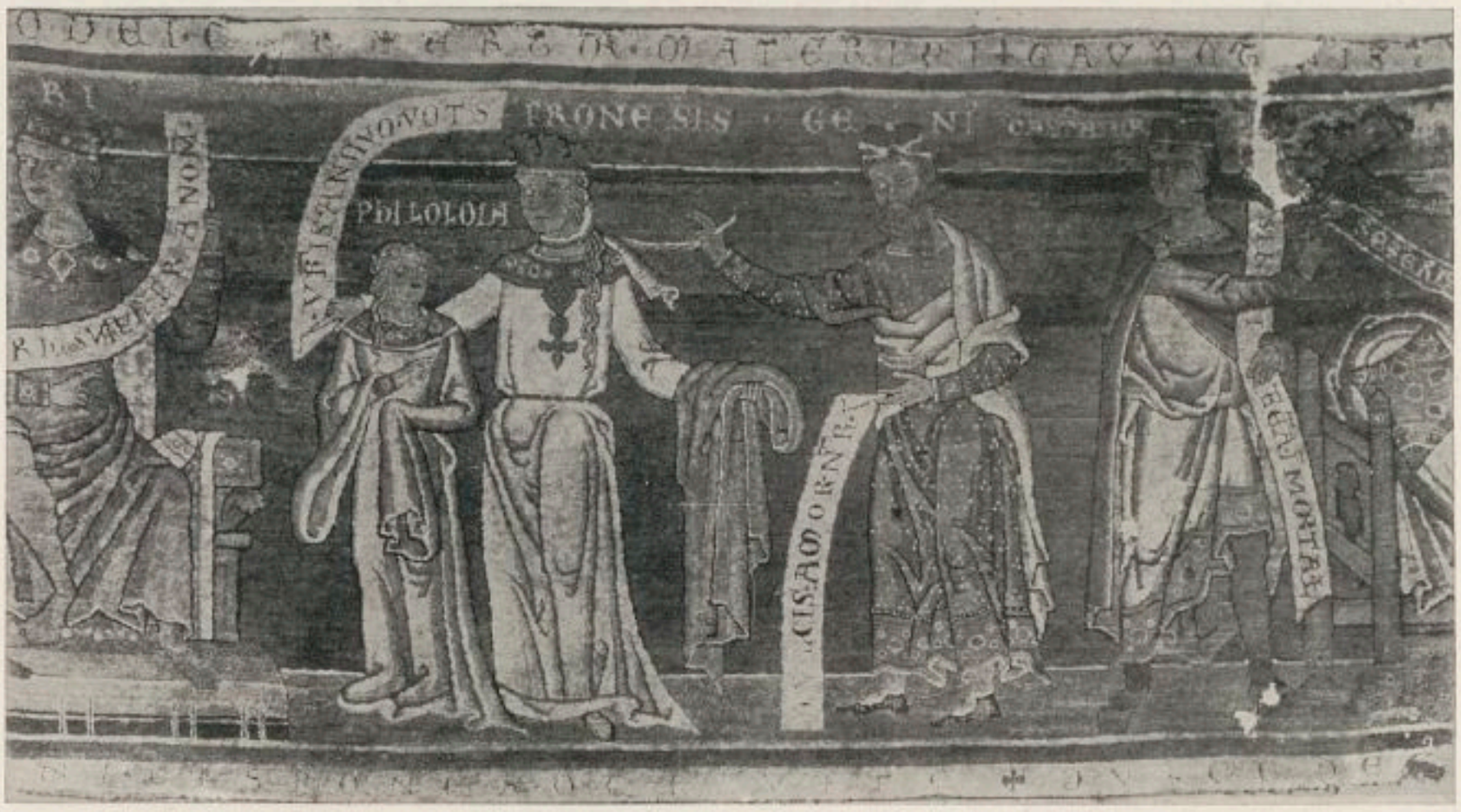


Fig. 229. Le Mariage de Philologie et Mercure. Broderie de 1186—1203. Cathédrale de Quedlinbourg.
Photo Bissinger.

n'ont pu être établies avec certitude. On a cru pouvoir affirmer qu'elles remontent à une contestation entre Platon et les sophistes, au sujet de l'éducation de la jeunesse, pour laquelle Platon voyait surtout un moyen efficace dans la philosophie, tandis que les sophistes croyaient que l'étude des arts devaient y occuper la première place [1]). Ce qui est certain, c'est que la séparation entre la philosophie et les arts est aussi ancienne que la notion de leur existence, et qu'elle s'est toujours maintenue autant que cette notion elle-même.

Des divisions des sciences, annonciatrices de la théorie des sept arts libéraux, se rencontrent chez des auteurs de l'antiquité comme Quintilien et Sénèque, et particulièrement chez Varron; celui-ci composa un "Liber novum disciplinarum" où, en plus des sept arts, il est question de la médecine et de l'architecture. Que le nombre neuf ait été, dans la suite, réduit à sept, ce fait peut être attribué au caractère sacré de ce dernier nombre, ainsi qu'aux rapports qu'on croyait exister entre les sept planètes et les âges humains, d'après ce qu'admettaient aussi Boèce et Dante (Convivio, II: 14). Saint Augustin nous rapporte que les études qu'il fit à Milan comprenaient la grammaire, la musique, la dialectique, la rhétorique, la géométrie, l'arithmétique et la philosophie. Ici nous trouvons donc déjà les sept arts libéraux, sauf que la philosophie fut remplacée plus tard par l'astronomie.

Enfin, un auteur africain païen, du nom de Marcianus Capella, écrivit au 5e siècle une sorte de roman symbolique appelé „De Nuptiis Philologiae et Mercurii", qui

1) E. Norden, Antike Kunstprosa, Leipzig, II, 1908, p. 670.

Fig. 230. Le Mariage de Philologie et Mercure. Broderie de 1186—1203. Cathédrale de Quedlinbourg.
Photo Bissinger.

contient une longue histoire d'amour et de mariage, dans laquelle interviennent comme acteurs les sciences personnifiées, celles-ci étant partagées entre le „Quadrivirium" philosophique, formé par l'Arithmétique, la Géométrie, l'Astronomie et la Musique, et le „Trivirium" des sciences sacrées et profanes, qui sont la Grammaire, la Rhétorique et la Dialectique [1]).

Cette classification de Capella fut définitive pour tout le Moyen Âge. Le prodigieux succès de son roman, dont Grégoire de Tours recommandait la lecture, n'est pas seulement attesté par le nombre énorme d'exemplaires, puisqu'on le trouvait dans toutes les bibliothèques, monastiques et autres, et qu'on a continué à le reproduire jusqu'à la fin du 15e siècle, — témoin par exemple le beau codex illustré par le miniaturiste florentin Attavante et destiné au roi Mathias Corvin, actuellement à la bibliothèque de San Marco, à Venise (v. fig. 264), — mais aussi par les nombreux auteurs qui l'ont imité on tout au moins s'en sont inspirés. Ainsi, Cassiodore écrivit vers le milieu du 6e siècle un traité entier sur les arts libéraux, où l'influence du texte de Capella est très évidente. On peut en dire autant du poème sur les arts libéraux,

1) F. Eyssenhardt, De Nuptiis Philologiae et Mercurii, Leipzig, 1886. v. D'Ancona, loc. cit. Mâle, loc. cit. Kurth, op. cit., p. 53. P. Th. Hoffmann, Der mittelalterliche Mensch, Gotha, 1922, p. 216.

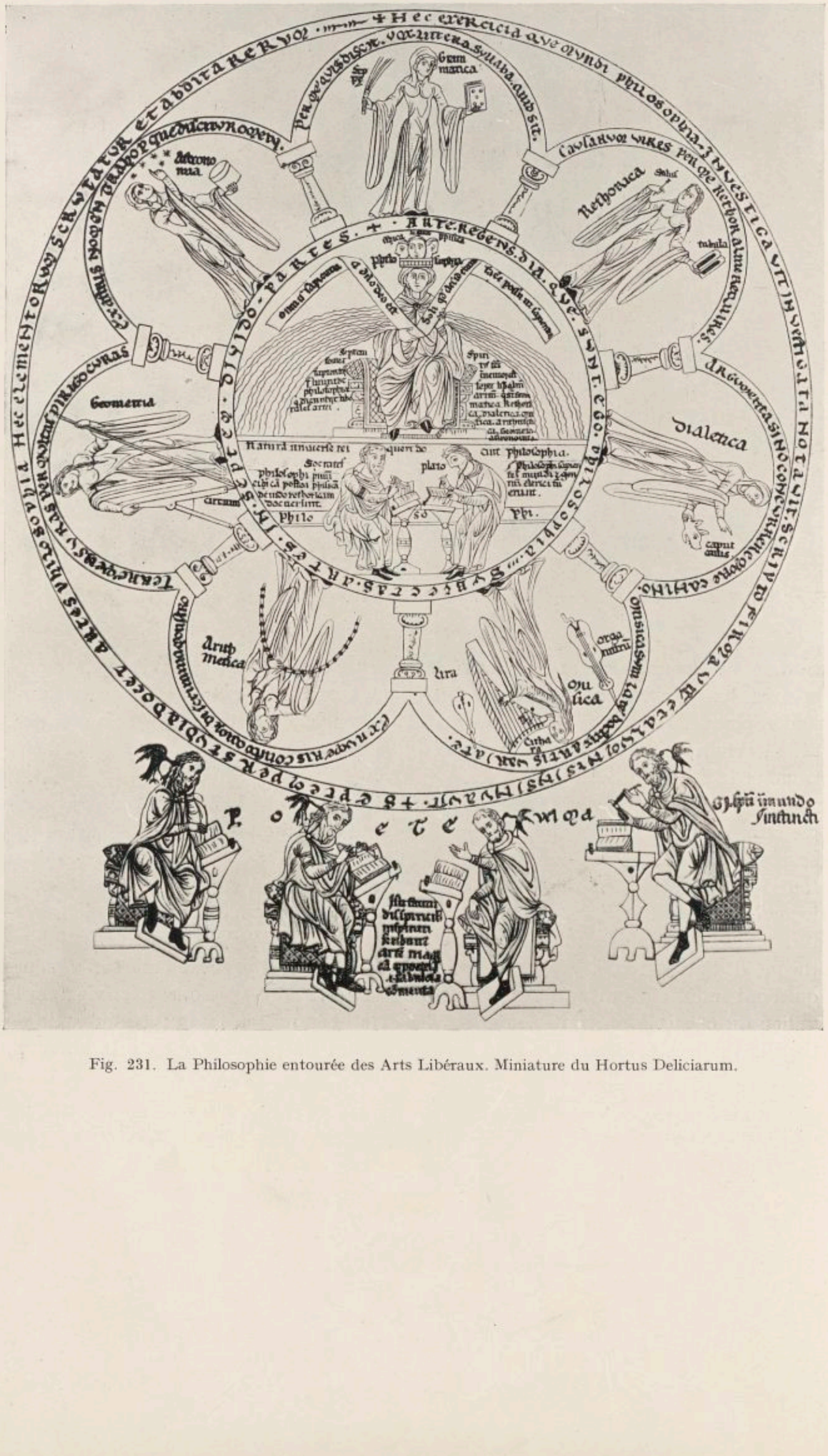


Fig. 231. La Philosophie entourée des Arts Libéraux. Miniature du Hortus Deliciarum.

Fig. 232. La Philosophie nourrissant les Sept Arts Libéraux. Miniature de l'école de Salzbourg du 12e siècle. Collection Forrer, Strasbourg.

attribué à Théodulfe, évêque d'Orléans du temps de Charlemagne, et que nous lisons chez Isidore de Séville; de la Rhetorimachia d'Anselme qui date du 11e siècle; et de la „Elegia di diversitate fortunae et philosophiae consolatione" qu'Henri Pauper composa au 12e. Au siècle suivant on constate la connaissance du roman de Capella chez Alain de Lille, dans son „Anticlaudianus", chez Henri d'Andeli, qui toutefois décrit une lutte entre les sept arts; et chez Jean le Teinturier, qui reprend le sujet de leur mariage. Il se trouve des souvenirs du „De Nuptiis" dans certains romans de chevalerie, tels que l'Érec de Chrétien de Troyes, et d'autres. Bien peu de productions littéraires ont connu une si longue popularité; même au 15e siècle, des humanistes florentins s'en sont encore occupés, comme le prouve une lettre de Guarino à Pic de la Mirandole, et en 1594 Leone Hebreo di Sommi écrivit un drame en vers où il reprit en entier l'étrange roman de Capella, mais le texte de ce drame n'a jamais été publié.

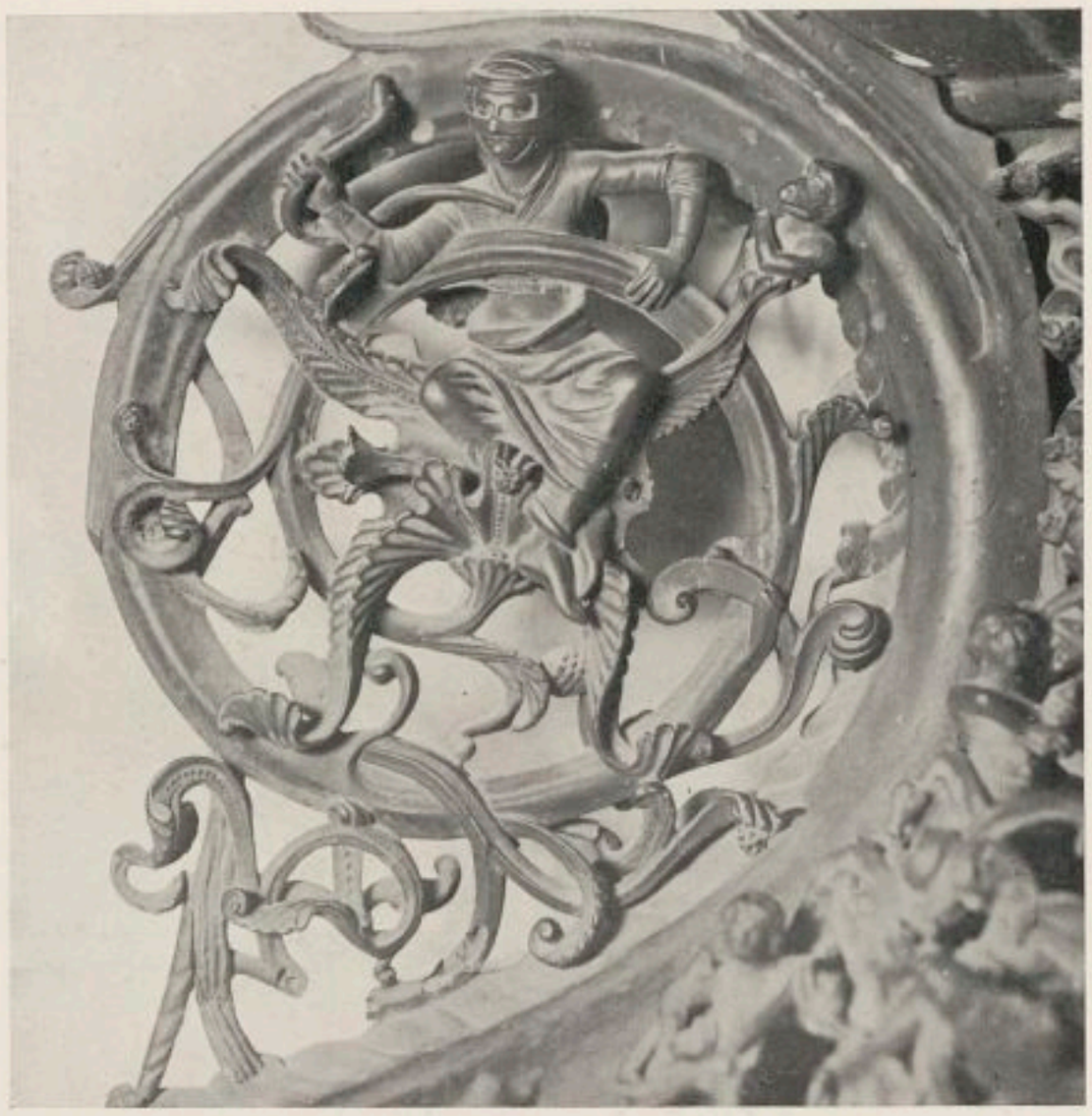


Fig. 233. La Dialectique. Pied de chandelier en bronze français d'environ 1200 à la Cathédrale de Milan. Photo Böhm.

Le lecteur pourra trouver ailleurs des résumés du „De Nuptiis". Nous nous abstiendrons donc d'en donner ici un aperçu complet, et nous nous bornerons à dire que les personnages de ce roman allégorique sont des dieux de l'antiquité; ensuite les vertus cardinales, qui construisent une voiture de voyage pour la Nature; les Muses; les Grâces; et les sept Arts Libéraux avec leur compagne la Philologie, qui devient l'épouse de Mercure. Nous y trouvons, pour ce qui concerne les sept arts libéraux, une description très précise de leurs personnifications, qui, à partir de ce moment, ne changeront plus guère. Cette œuvre mérite donc bien de nous arrêter quelques instants, mais nous n'en noterons que les traits les plus caractéristiques.

La Grammaire est une femme mûre qui tient une boîte en ivoire ronde, semblable à celles où les médecins mettent leurs instruments, un couteau et des objets nécessaires pour écrire.

La Dialectique, pâle et bouclée, a pour emblèmes un serpent et des tablettes sur lesquelles sont tracés des signes de mauvais augure.

La Rhétorique porte un casque et tient une arme à la main; elle est accompagnée de Tisias, Démosthène et Cicéron.

La Géométrie tient une verge et une sphère.

L'Arithmétique est caractérisée par un rayon qui émane de sa tête, et qui va se divisant et se multipliant indéfiniment. Elle opère avec les doigts.

Fig. 234. La Géométrie. Pied de chandelier en bronze français d'environ 1200 à la Cathédrale de Milan. Photo Böhm.

L'Astrologie sort d'un globe céleste; ses vêtements sont gemmés, et sa tête est couronnée d'étoiles. Elle tient en mains un instrument pour observer les astres, et un livre contenant des figures géométriques.

La Musique ou l'Harmonie entre en scène la dernière; elle est précédée de nombreux personnages, et c'est ce qui lui confère un rang exceptionnel. Ce sont, outre quelques divinités et héros de moindre importance, Orphée, Amphion, Arion, les Grâces et la Volupté. Elle-même porte comme attributs des plaques d'or sonores sur la tête et sur sa robe, et elle tient de petites figurines dorées et une sorte de bouclier émettant des mélodies.

La Médecine et l'Architecture sont annoncées, mais, sans doute parce que les dieux trouvent qu'on est suffisamment nombreux, elles ne sont pas introduites; elles auraient été obligées dans ce cas de faire des discours comme les autres arts libéraux, et cela aurait pu sembler long. Cependant Capella montre, par l'allusion qu'il fait à ces deux arts, qu'il connaît le texte de Varron où ils sont compris dans la série complète de neuf. Ils n'ont d'ailleurs jamais fait défaut, car nous en trouvons des exemples dans la sculpture gothique, mais à aucun moment ils n'ont fait partie du cycle des sept arts libéraux.

Il est également digne de remarque que la Philosophie occupe une place à part,

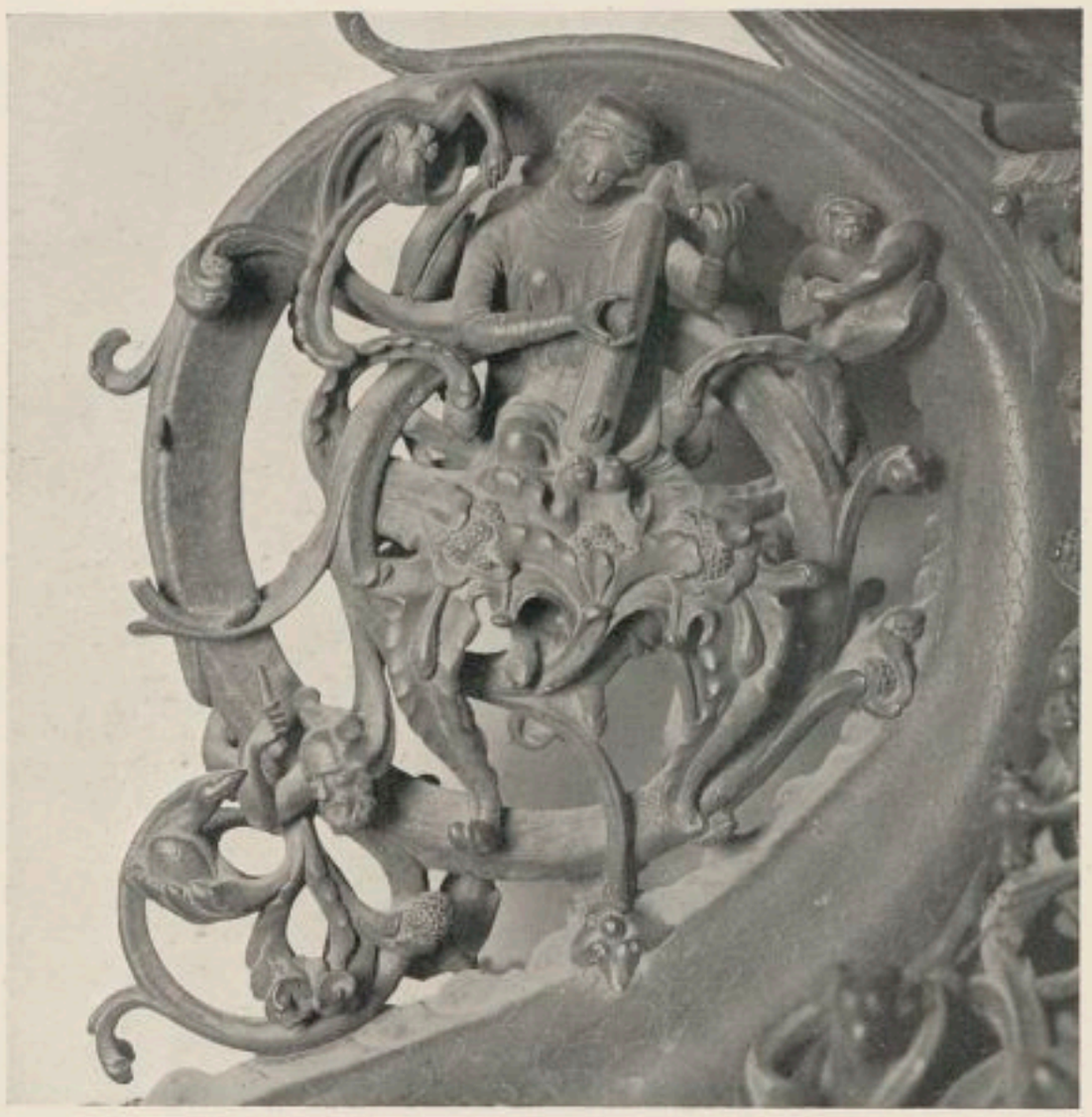


Fig. 235. La Musique. Pied de chandelier en bronze français d'environ 1200 à la Cathédrale de Milan. Photo Böhm.

Elle s'est avancée pendant un intervalle qui s'est écoulé entre l'entrée des trois premiers et celle des quatre derniers; elle sépare donc le Trivirium du Quadrivirium.

Les illustrations de l'allégorie de Capella, en dehors des volumes contenant le texte, sont très rares; cela s'explique par le fait que les représentations des arts libéraux assis sur des trônes et accompagnés chacun de son représentant le plus célèbre, étaient bien plus compréhensibles et, pour cette raison, plus courantes. C'est seulement pendant le haut Moyen Âge que le mariage de Philologie et Mercure a été représenté. Nous lisons que la duchesse Hedwige de Souabe fit don, vers le milieu du 10e siècle, d'un vêtement liturgique où ce sujet figurait en broderie. En 1193, l'église Saint-Antoine, à Plaisance, reçut d'un cardinal une tapisserie avec la même représentation, qui avait appartenu à Henri, fils de l'empereur Frédéric. Enfin, nous savons qu'entre 1186 et 1203, l'abbesse Agnès de Quedlinbourg, avec plusieurs religieuses, broda le Mariage de Philologie et Mercure sur un drap qui devait servir à la décoration du chœur de leur église; malheureusement ce produit de l'art de l'aiguille a tellement souffert des atteintes du temps qu'il se trouve aujourd'hui réduit à quatre fragments où les images des Arts libéraux manquent complétement (fig. 229, 230).

Il paraît que l'allégorie de Capella fut encore sculptée sur une selle en ivoire, s'il faut en croire la description qu'en donne une chanson de geste allemande [1]).

1) Schmeller, Carmina burana, Breslau, 1894, p. 155.

La représentation des sept Arts Libéraux était également connue dans l'art byzantin; là cependant, elle ne semble avoir eu aucun rapport avec l'image évoquée par Capella, de sorte qu'on est amené à supposer que celui-ci, et aussi bien les artistes de Byzance, auraient emprunté séparément leur inspiration à une source commune qu'il serait bien difficile de désigner. Ainsi, on rapporte que dans le palais impérial de Constantinople se trouvait une table sur laquelle étaient représentés les sept arts, et on affirme même que ce meuble aurait appartenu à Alexandre le Grand; seulement, la description que nous en possédons est de Manuel Philes, c'est-à-dire qu'elle ne remonte qu'au 14e siècle.

Fig. 236. La Dialectique et la Rhétorique. Chaire de Giovanni Pisano à la Cathédrale de Pise. Photo Alinari.

A l'époque carolingienne, plusieurs auteurs traitent les Arts Libéraux d'une manière qui diffère de Marcianus Capella. Alcuin les assimile à sept marches qui conduisent à la Théologie, Raban Maur se base sur les écrits de Cassiodore, et l'évêque Théodulfe, mort en 821, nous en fournit une description assez pittoresque [1]) qui a d'autant plus d'importance qu'elle correspond très probablement avec les fresques où Charlemagne, selon un texte de Turpin compilé au 12e siècle, les avait fait représenter dans son palais d'Aix-la-Chapelle. Les images que nous décrit l'évêque d'Orléans étaient peintes sur une table, tout comme au palais de Constantinople. Sur le globe terrestre s'élève, dit-il, un arbre avec son feuillage et ses fruits, et dont le sommet atteint jusqu'aux étoiles. Près de sa racine est assise la Grammaire couronnée, tenant fouet et épée, et à côté d'elle se trouvent ,,Bonus Sensus'' et ,,Opinatio''. Sur les branches sont placées Rhétorique, ailée, avec une tête de lion, et tenant le modèle d'une ville, ainsi que Dialectique, plongée dans une lecture pendant qu'un serpent se glisse entre ses vêtements. Sur d'autres branches apparaissent la Logique et les quatre Vertus Cardinales. L'Arithmétique tient en main une verge, et près d'elle se trouve la Science Physique. La Musique est munie d'une lyre et d'un autre instrument; la Géométrie a comme attributs un compas et une sphère. Au sommet, dans l'axe

1) Traube, Karolingische Dichtungen, Munich, 1888, p. 66. Schlosser, Quellenbuch, p. 121. F. F. Leitschuh, Gesch. der karolingischen Malerei, Berlin, 1894, p. 59, 269.

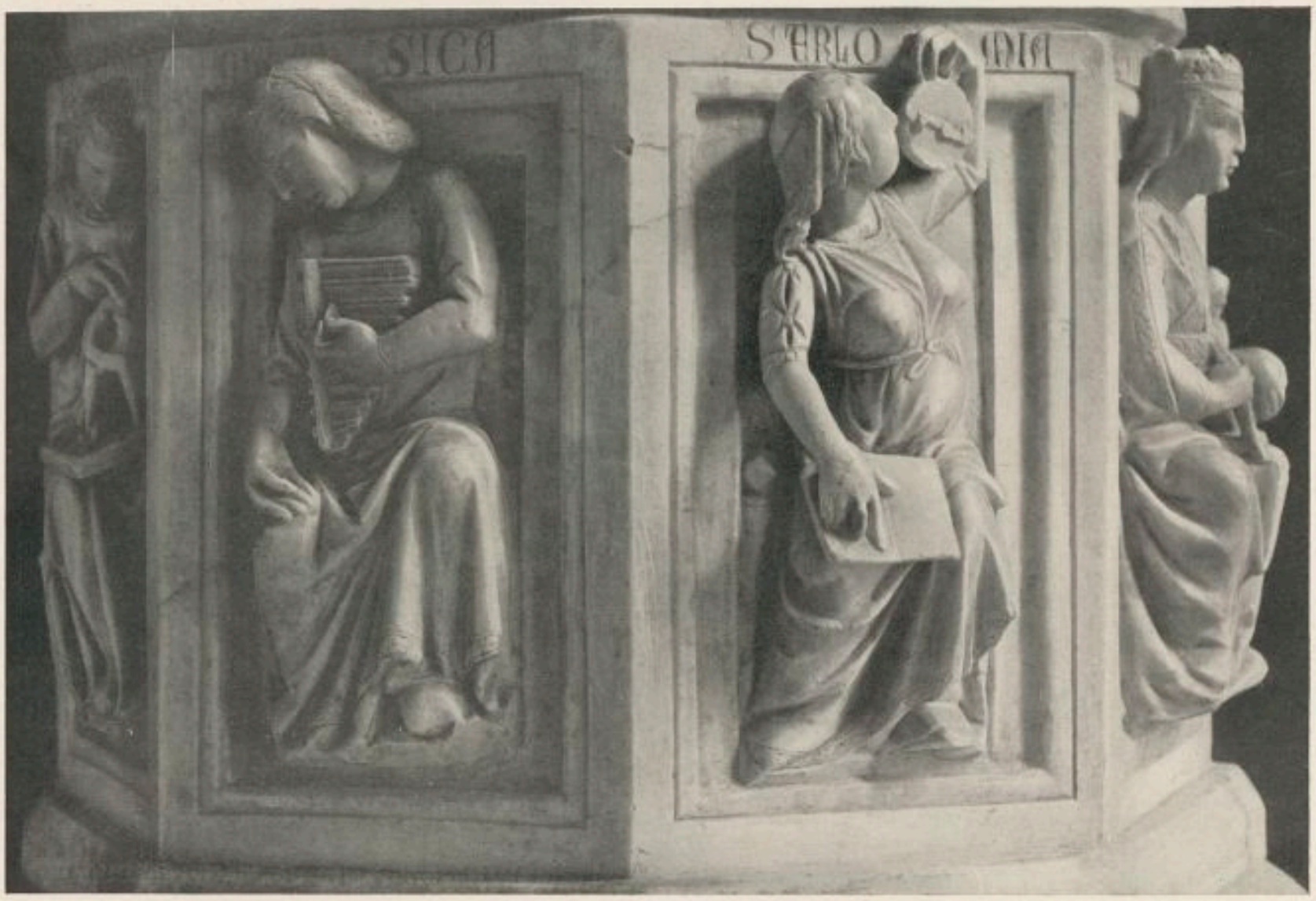


Fig. 237. La Musique et l'Astronomie. Chaire de Giovanni Pisano à la Cathédrale de Pise. Photo Alinari.

central de l'arbre, l'Astronomie, les mains étendues au-dessus de la tête, semble soutenir le firmament avec les astres et le zodiaque [1]).

Bien que l'ensemble de cette allégorie soit très différente de celle du mariage de Philologie et Mercure, il existe certainement des rapports entre l'aspect des personnifications de Capella et de celles du poème de Théodulfe; d'ailleurs, ce dernier mentionne encore à une autre occasion des représentations symboliques des Arts Libéraux. Des allusions à de semblables personnifications se rencontrent même déjà à une époque légèrement antérieure. Un peu plus tard (841—872) furent exécutées au monastère de Saint-Gall des fresques où l'on voyait „Sancta Sophia" avec ses sept filles, les Arts Libéraux et leurs représentants. Le professeur von Schlosser a démontré que Sophia pourrait signifier ici la Théologie aussi bien que la Philosophie, et qu'il existe des cas où la Théologie était appelée la Mère des sept arts; toutefois il est plus courant que la Philosophie remplit ce rôle. Enfin Hibernicus a composé des vers qui semblent avoir servi comme inscription sur les fresques des Arts Libéraux, dans l'abbaye que Farnulf a fait construire à Saint-Denis par reconnaissance envers Charlemagne. Ces

---

1) Dans un traité héraldique du commencement du 15e siècle, les attributs des Arts Libéraux, avec la Philosophie au lieu de l'Astronomie, sont décrits comme leurs armoiries: Douët d'Arc, Revue archéologique 1858—59, p. 25, 340.

Fig. 238. La Grammaire. Fontaine de Niccolo Pisano à Pérouse. Photo Alinari.

Fig. 239. La Dialectique. Fontaine de Niccolo Pisano à Pérouse. Photo Alinari.

poésies présentent un intérêt spécial, puisque la plupart des Arts Libéraux y sont figurés accompagnés chacun du nom de son plus illustre représentant. On y trouve Donat à côté de la Grammaire, Aristote à côté de la Rhétorique, puis Porphyre avec la Dialectique, et Pythagore et Nicomaque avec l'Arithmétique; Pythagore apparaît une seconde fois, accompagnant la Musique, de même que Tubal, Linus et Amphion. Tout à la fin vient la Médecine, escortée, non seulement par Esculape et Hippocrate, mais par Apollon en personne [1]).

A l'époque de l'art roman, les sept Arts Libéraux apparaissent dans la décoration des églises et dans quelques miniatures. Parmi ces dernières, celle qui se trouvait dans le Hortus Deliciarum était d'une importance capitale, mais il ne nous en reste que des reproductions (fig. 231). L'artiste avait composé son allégorie sous la forme d'une rosace dont le centre était occupé par la Philosophie, tandis qu' au-dessus de la tête de celle-ci apparaissaient trois autres têtes: l'Éthique, la Logique et la Physique. Sous ses pieds étaient assis Socrate et Platon, occupés à écrire. Les sept personnifications occupent les sept compartiments arqués qui relient le cercle intérieur au cercle exté-

1) O. Dümmler, Poetarum latinorum medii aevv. I¹, p. 408. J. von Schlosser, Beitrage zur Kunstgesch., Vienne, 1891, p. 134. Le Même, Quellenschriften, pp. 373—383. Le Même, Quellenbuch, p. 211. D'Ancona, L'Arte, 1902, p. 213.

rieur. On y voit la Grammaire qui tient un livre et un fouet, la Rhétorique munie d'une tablette et d'un „stilus" pour écrire. Le serpent de la Dialectique est devenu ici une tête de chien; l'Arithmétique fait passer entre ses mains une corde avec des boules qui servent à compter; l'Astronomie tient une boîte ronde et fait un geste pour indiquer les étoiles; la Musique joue de la harpe entre une lyre et un autre instrument; et il n'y a vraiment que la Géometrie, avec sa verge et son compas, qui réponde à peu près à la description qu'en donne Capella. Une inscription affirme que c'est le Saint-Esprit qui inventa les sept Arts Libéraux. Quatre poètes et philosophes païens sont représentés plus bas, assis devant leurs pupîtres, mais en dehors du cercle.

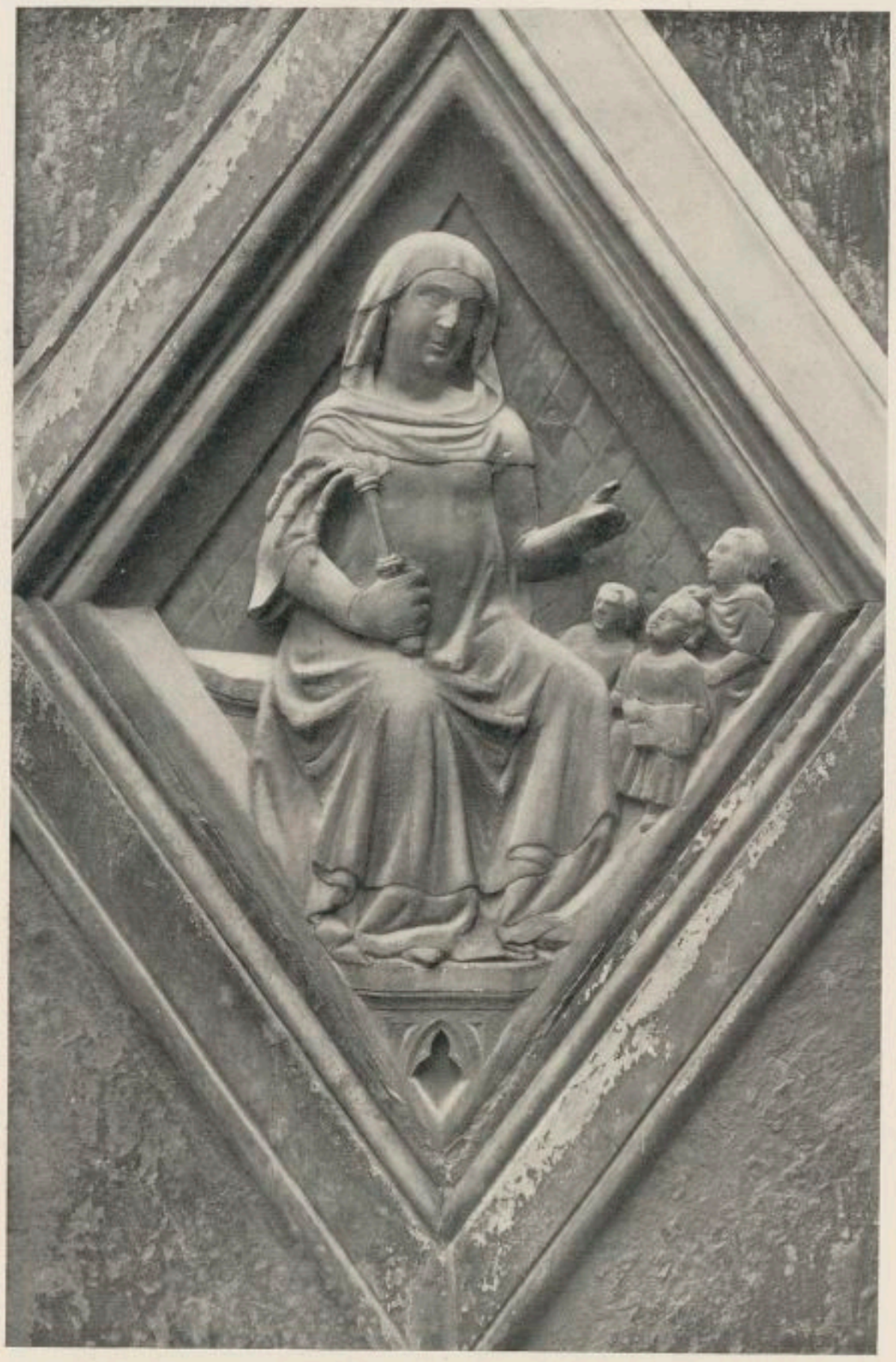


Fig. 240. La Grammaire par Andrea Pisano. Campanile, Florence.
Photo Alinari.

Il existe une certaine analogie entre cette miniature du Hortus Deliciarum et une autre, de l'école de Salzbourg, datant du 12e siècle, dans la collection Forrer à Strasbourg (fig. 232) [1]). La Philosophie y est représentée debout, tenant un livre et une sorte de sceptre, tandis que sept courants émanant du centre de sa poitrine entrent dans les bouches des personnifications des Arts Libéraux. Excepté la Musique et la Géométrie, dont les attributs se reconnaissent aisément, il n'est pas facile de les

1) G. Swarzenski, Die Salzburger Malerei, Leipzig, 1913, p. 94 et fig. 392.

identifier. La Rhétorique, couverte d'une armure, avec le bouclier et l'épée, répond à la description chez Capella et atteste une connaissance, peut-être indirecte, des caractéristiques des Arts Libéraux selon son roman allégorique.

D'autres miniatures de l'époque romane nous laissent également voir des personnifications des Arts Libéraux [1]).

Fig. 241. L'Astronomie par Andrea Pisano. Campanile, Florence.
Photo Alinari.

Nous notons qu'il est fait mention d'une représentation, datant du 12e siècle et se trouvant à Errada, de la Philosophie et des Arts Libéraux. Elle présente de l'analogie avec la miniature de la collection Forrer. La Philosophie revêt cependant ici un triple aspect: éthique, logique et physique. Sept fleuves, qui correspondent aux Arts Libéraux, prennent en elle leurs origines [2]).

Dans les églises, le thème paraît avoir servi assez souvent pour la décoration du pavement; un exemple en avait subsisté jusqu' à la fin du 18e siècle à l'église Saint-Rémi, à Reims, et d'autres se voyaient dans la cathédrale de Saint-Omer et dans l'église Saint-Irénée de Lyon qui a été détruite en 1825 [3]). Enfin un fragment d'une mosaïque de ce genre existe encore de nos jours dans un mur du séminaire

1) Swarzenski, loc. cit., et note 1. D'Ancona, L'Arte, 1902, p. 215. H. Karlinger, Die hochromanische Wandmalerei in Regensburg, Munich, etc., 1928, p. 84.

2) On en trouve une description chez Barzon, op. cit., p. 74.

3) Clément, Roman. Monumentalmalerei, p. 179—181.

Fig. 242. Les Arts Libéraux et leurs Représentants. Fresque d'Andrea da Firenze à la Chapelle des Espagnols, Florence. Photo Alinari.

d'Ivrea [1]); malheureusement, les emblèmes ont presque disparu; Grammaire et Dialectique tiennent chacune un livre et celle-ci porte l'indication ,,vertu''; Géométrie tient un bâton.

On a voulu reconnaître des représentations de la Grammaire sur des chapiteaux romans à Salamanque [2]), mais cela semble assez douteux. Cependant des figures aux voussures du portail occidental de l'église Saint-Ours, à Loches (I.-et-L.), et sur des chapitaux qui sont au musée de la ville de Cluny (S.-et-L.), paraissent devoir être interprétées comme des personnifications des Arts Libéraux [2]).

Les Arts Libéraux ont été reconnus dans les broderies de la robe liturgique de Clément IV qui a été retrouvée dans sa tombe à Viterbe et qui y a été replacée [3]). Le professeur Goldschmidt a songé aux Arts Libéraux à propos de huit figurines difficilement explicables de la décoration profuse d'une crosse d'ivoire épiscopale, française ou anglaise, de l'an 1200 environ, que possède le Musée National de Florence [4]).

Alors que dans l'art carolingien les personnifications des Arts Libéraux faisaient déjà partie du répertoire de la décoration des habitations, nous constatons qu'en

1) A. Kingsley Porter, Lombard Architecture, II, New Haven, London, Oxford, 1916, p. 473, pl. 101.
2) Porter, Romanesque Sculpture, pl. 6, 775, 776, 1116. Mâle, L'Art du 12e siècle, p. 320.
3) La petite reproduction défectueuse qu'on en voit dans L'Arte, II, 1899, p. 283, ne permet point de s'en faire une idée.
4) A. Goldschmidt, Die Elfenbeinskulpturen, IV, Berlin, 1926, N° 62.

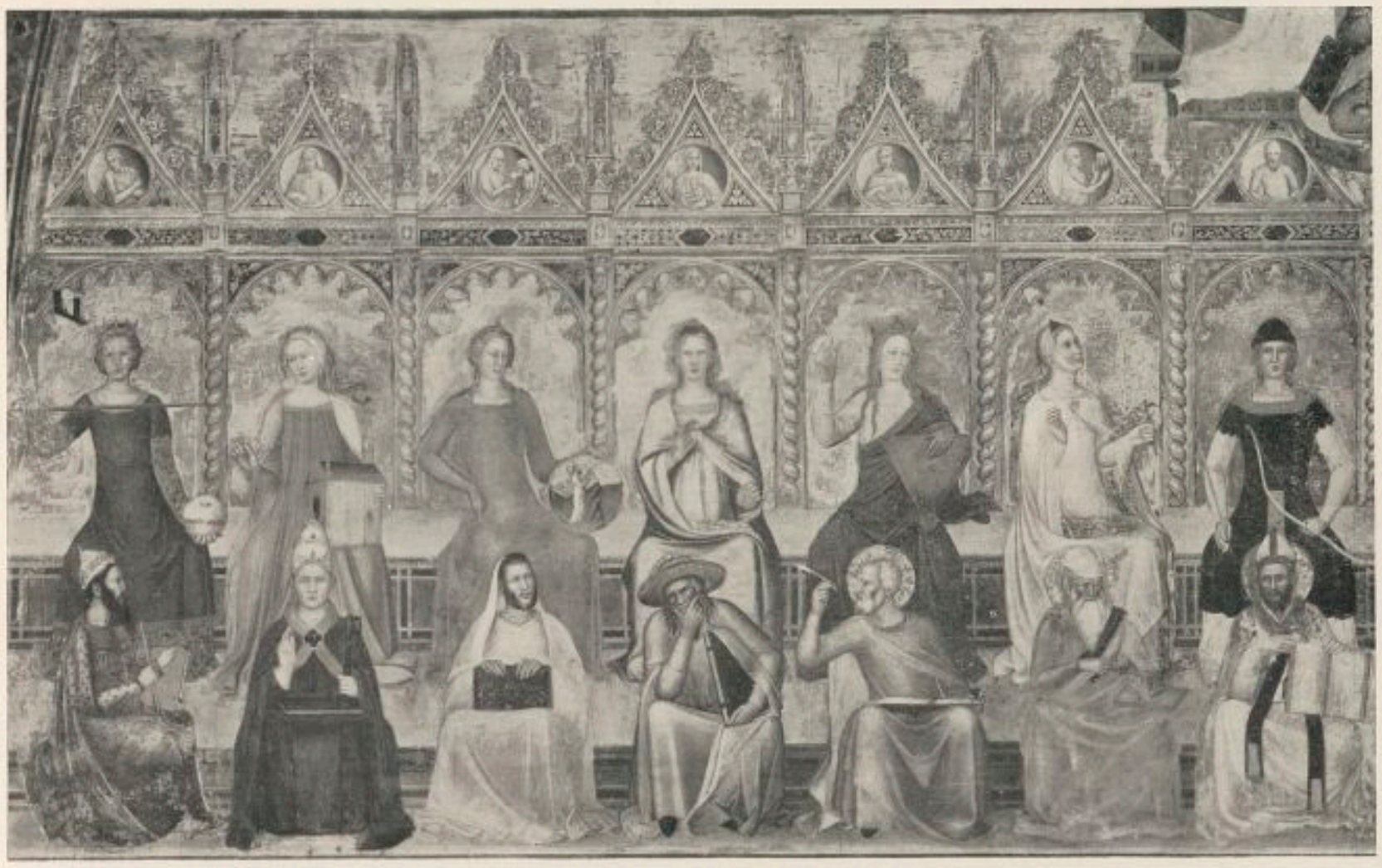


Fig. 243. Les Sciences théologales et leurs Représentants. Fresque d'Andrea da Firenze à la Chapelle des Espagnols, Florence. Photo Alinari.

revanche, dans la période romane, ce thème était presque exclusivement réservé à l'art religieux.

Nous trouvons cependant une exception, très importante, bien qu'elle ne nous soit connue que par une description. Elle nous apprend que le lit d'Adèle, fille de Guillaume le Conquérant, était orné des figures sculptées de la Philosophie, des Arts Libéraux et de leurs représentants les plus illustres. C'est Baudri, abbé de Bourgeuil, qui décrit en détail la chambre de la princesse dans un poème qu'il a composé avant l'an 1107 [1]). Plusieurs passages témoignent que cet auteur connaissait le „De Nuptiis" de Capella. La Médecine y est mentionnée tout à la fin.

Le clerc champenois Guy de Besoches écrivait vers 1190, dans une lettre qui contenait des éloges de la ville de Paris qu'il habitait, que l'île de la Cité, où se trouvait l'université, était la demeure éternelle des „sept sœurs, les Art Libéraux" [2]).

Au 13e siècle les Arts Libéraux furent utilisés assez régulièrement dans la décoration sculptée des cathédrales françaises, et parfois on les retrouve même dans les vitraux [3]). C'était surtout le cas dans les églises des grands centres intellectuels, auxquelles ces motifs ont été empruntés ensuite pour être appliqués ailleurs. Il en sub-

1) L. Delisle, Poème adressé à Adèle, fille de Guillaume le Conquérant, par Baudri, abbé de Bourgeuil, Caen, 1871. Schlosser, Quellenbuch, p. 218.
2) A. Luchaire, La Societé française au temps de Philippe-Auguste, Paris, 1909.
3) Mâle, L'Art du XIIIe siècle, p. 13. Viollet-le-Duc, loc. cit.

siste des exemples à Paris, Chartres, Auxerre, Laon, Sens, Soissons et Flers [1]), et il n'est pas rare que les Arts soient même représentés deux fois dans la même église. Viollet-le-Duc croyait encore en reconnaître les personnifications dans des sculptures de la cathédrale de Reims, mais M. Mâle allègue des raisons fondées pour mettre en doute cette affirmation.

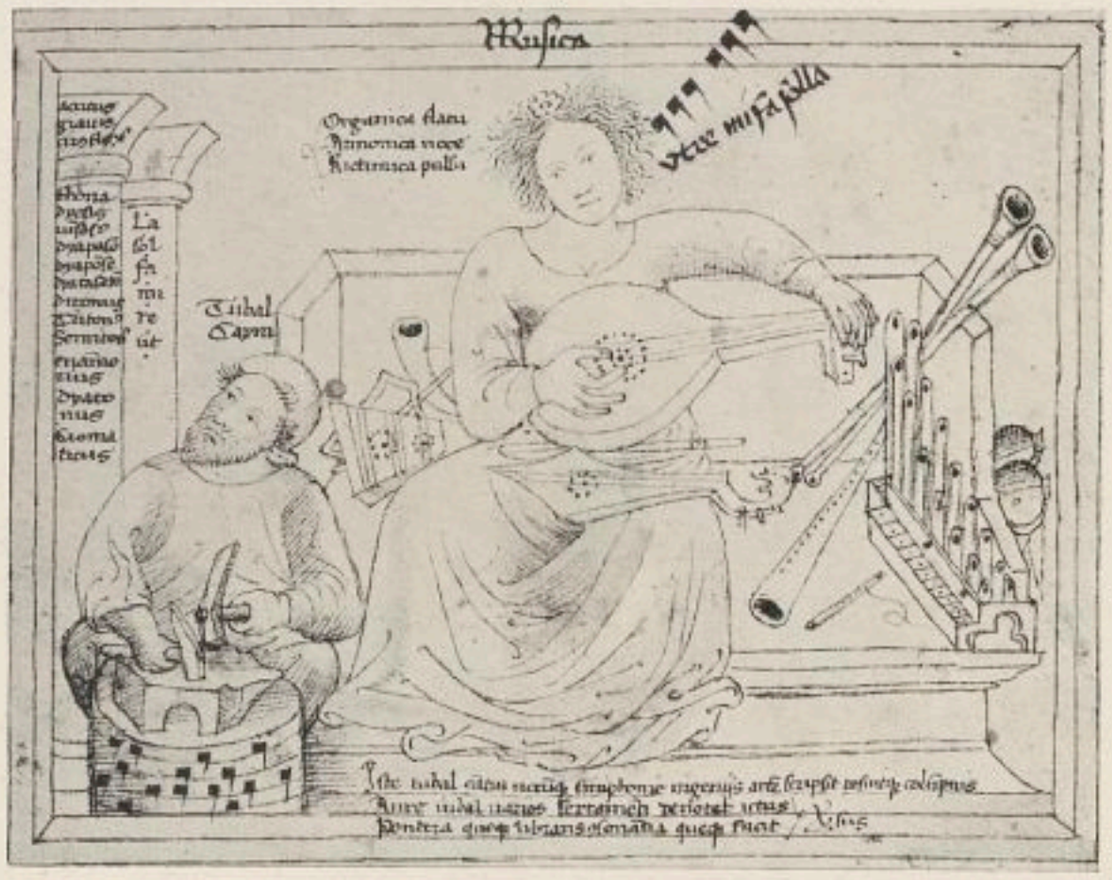


Fig. 244. La Musique. Dessin de l'école de Padoue du début du 15e siècle. Cabinet d'Estampes, Rome.

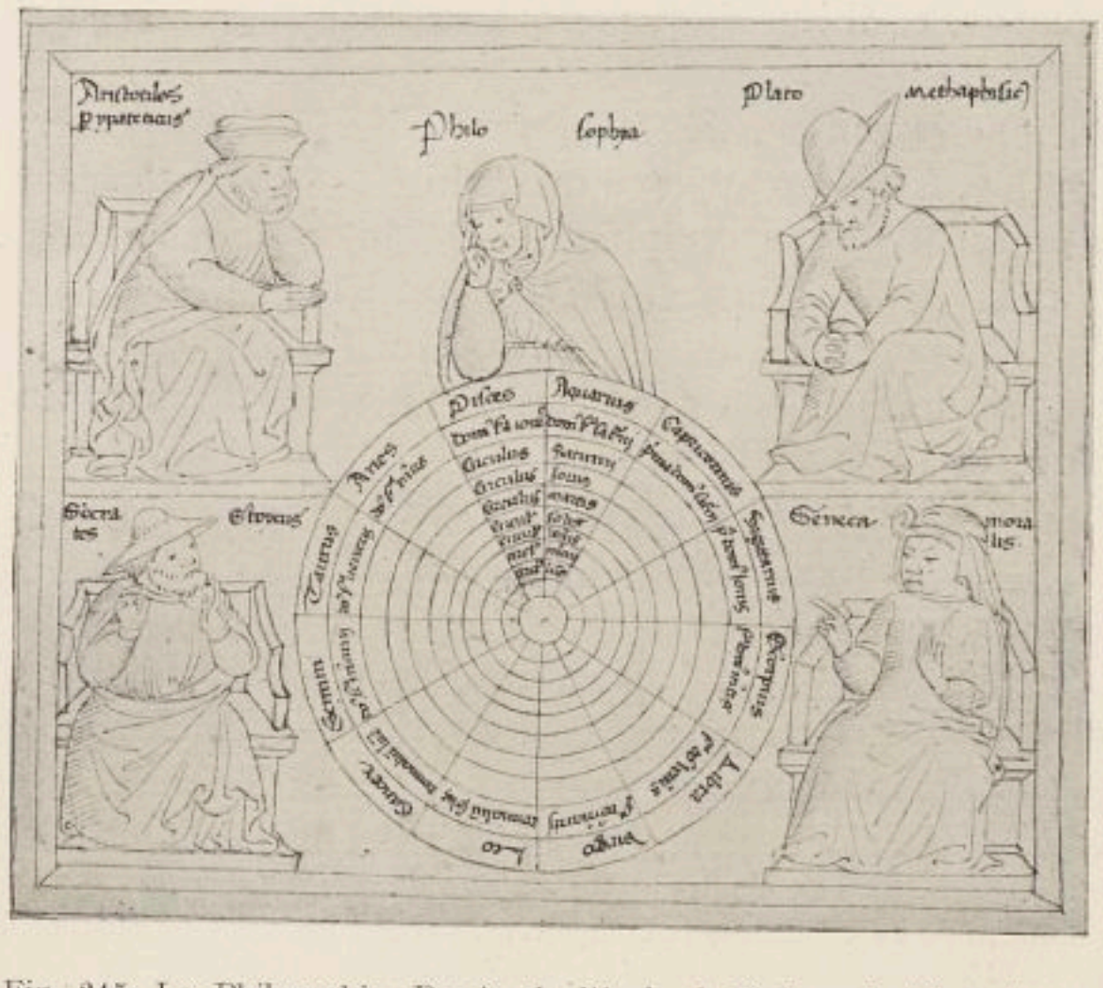


Fig. 245. La Philosophie. Dessin de l'école de Padoue du début du 15e siècle. Cabinet d'Estampes, Rome.

Nous n'examinerons pas en détail ces sculptures, qui malheureusement sont assez souvent fort mutilées; quelques observations générales pourront suffire.

En premier lieu, nous constatons que les figures des Arts Libéraux, telles que nous les montrent les sculpteurs français du 13e siècle, rappellent d'un peu plus près les descriptions de Capella que celles des miniatures romanes dont il est question plus haut. Elles sont toutefois simplifiées. Ainsi, la Grammaire ne tient que la fé-

1) Pour les sculptures de Chartres, Auxerre et Flers, v. A. Michel, Formation et développement de la sculpture gothique du milieu du XIIe à la fin du XIIIe siècle, dans l'Histoire de l'art, dirigée par A. Michel, II1, Paris, 1906, fig. 88, 146, 147. Pour celles de Sens, M. Aubert, Die gotische Plastik Frankreichs, 1140—1225, Florence—Munich, 1929, pl. 63.

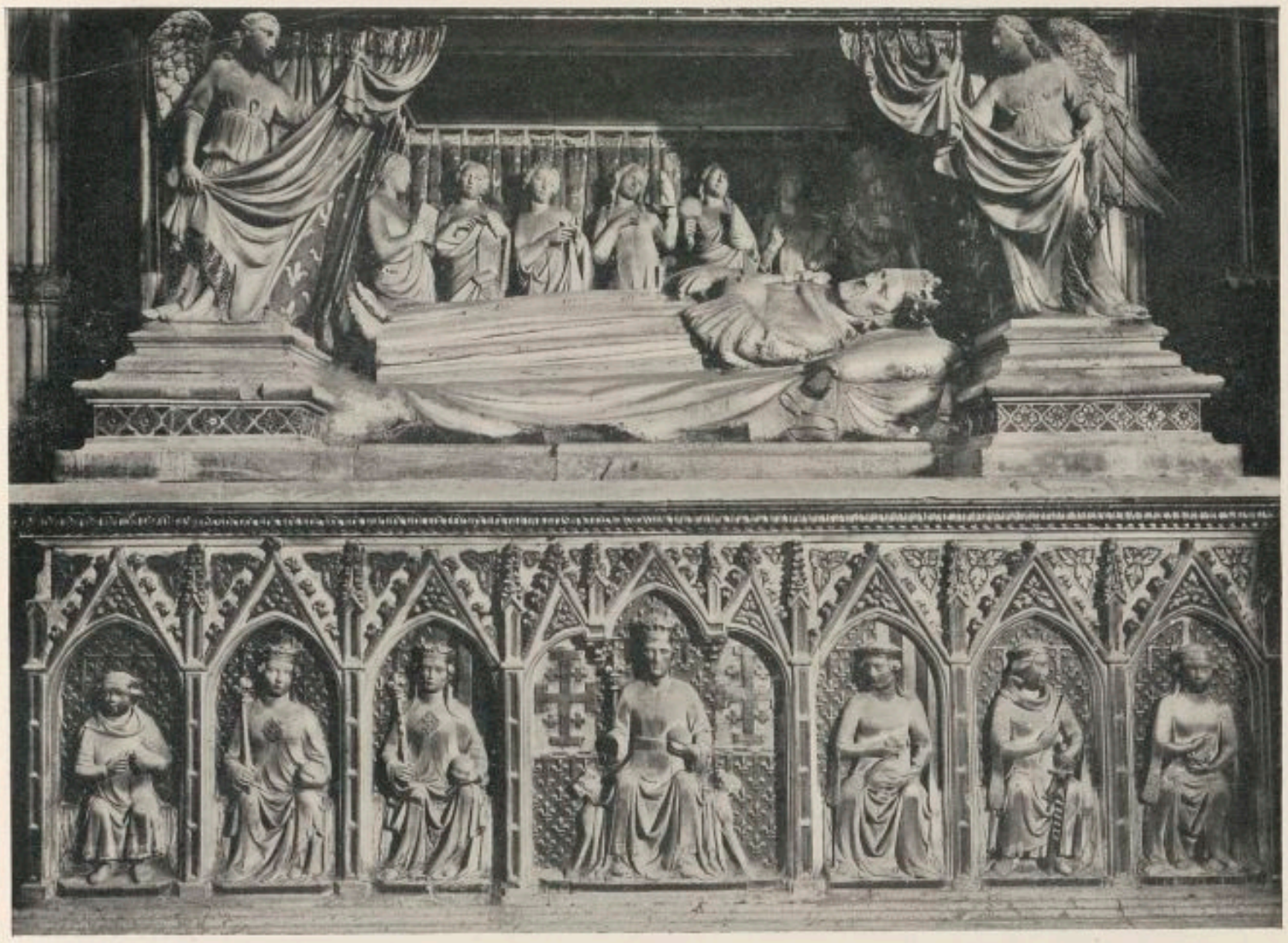


Fig. 246. Les Arts Libéraux auprès de Robert le Sage, sur son tombeau à l'église Santa Chiara, Naples.
Photo Alinari.

rule, la Rhétorique n'a plus son attirail guerrier et l'Arithmétique se borne à marquer l'agilité de ses doigts entre lesquels elle tient parfois le bouclier. Ces simplifications s'imposaient tout naturellement quand il s'agissait d'exécuter en pierre des allégories aussi complexes que celles de Capella, et on peut, d'ailleurs, y reconnaître parfois des traces attestant une connaissance des variantes qu' Alain de Lille y avait apportées, tout en se laissant fortement inspirer par le ,,De Nuptiis''. Une personnification qui n'a aucun rapport avec ce texte ancien est celle de la Musique: dans l'art gothique c'est assez régulièrement une femme frappant sur des cloches, et parfois c'est une image du roi David qui, au lieu de jouer de la harpe, est conçu d'apres ce même type.

Le représentant célèbre d'une science, assis aux pieds de la personnification de celle-ci, est un thème qui se rencontre très fréquemment. Il finit par acquérir une telle importance qu'à Clermont, par exemple, on avait même supprimé les personnifications des Arts, de sorte que ce sont les savants illustres qui, assis à leur lieu et place sur des trônes, tiennent les attributs. Pour la Musique il semble que Tubal fût substitué à Pythagore, ce qui serait d'accord avec ce qu'en dit Vincent de Beauvais.

Fig. 247. La Grammaire. Bronze du Tombeau de Sixte IV par Antonio Pollajuolo. Musée de Saint-Pierre, Rome. Photo Alinari.

Le goût pour les drôleries, si répandu dans l'art gothique, a trouvé également son expression dans les images sculptées des Arts, bien que le sujet ne s'y prêtât guère. Parfois cependant, comme à Sens et à Flers, les savants cèdent leur place à quelque petit monstre burlesque.

La cathédrale de Milan possède un pied de chandelier en bronze, exécuté probablement dans l'Est de la France vers l'an 1200, où l'on découvre les personnifications de la Rhétorique, de la Dialectique, de la Géometrie et de la Musique (fig. 233, 234, 235) [1]).

En fait d'œuvres d'art italiennes du 13e siècle ayant pour sujet les Arts Libéraux, il n'en existe à notre connaissance que trois, dues aux sculpteurs Niccolo et Giovanni Pisano, dont la plus importante est la suite des reliefs sur la fontaine de Pérouse, et dont les deux autres sont groupées autour des socles des chaires des cathédrales de Pise (fig. 236, 237) et de Sienne. Ces séries comprennent invariablement la Philosophie qui, à Pise et à Pérouse, a l'aspect d'une reine avec une couronne et un sceptre, tandis qu'à Sienne elle tient une corne d'abondance.

A la fontaine de Pérouse, dont les reliefs se prêtaient à un développement plus

1) D'Ancona, L'Arte, 1902, p. 217. O. von Falcke, Der Bronzeleuchter des Mailander Doms, Pantheon, VII, 1913, p. 127, 196.

Fig. 248. Les Arts Libéraux par Agostino di Duccio. Temple des Malatesta à Rimini. Photo Alinari.

libre des thèmes, l'imagination de Niccolo semble avoir défailli. La Grammaire (fig. 238) aussi bien que la Rhétorique et que l'Arithmétique sont figurées chacune sous les traits d'une femme instruisant un élève. Des serpents se trouvent entre les mains de la Dialectique (fig. 239), la Géométrie exécute un mesurage, l'Astronomie contemple les étoiles et la Musique frappe sur des cloches tout en tenant un psaltérion sur ses genoux. Ce dernier instrument figure comme attribut de la Musique dans les deux autres œuvres de Niccolo et de Giovanni Pisano, dont les allégories sont beaucoup plus simples. Dans ces deux spécimens l'Arithmétique semble compter ses propres doigts, plutôt que de s'en servir pour calculer.

Fig. 249. Priscien enseignant la grammaire. Chapiteau du 15e siècle. Palais Ducal, Venise. Photo Alinari.

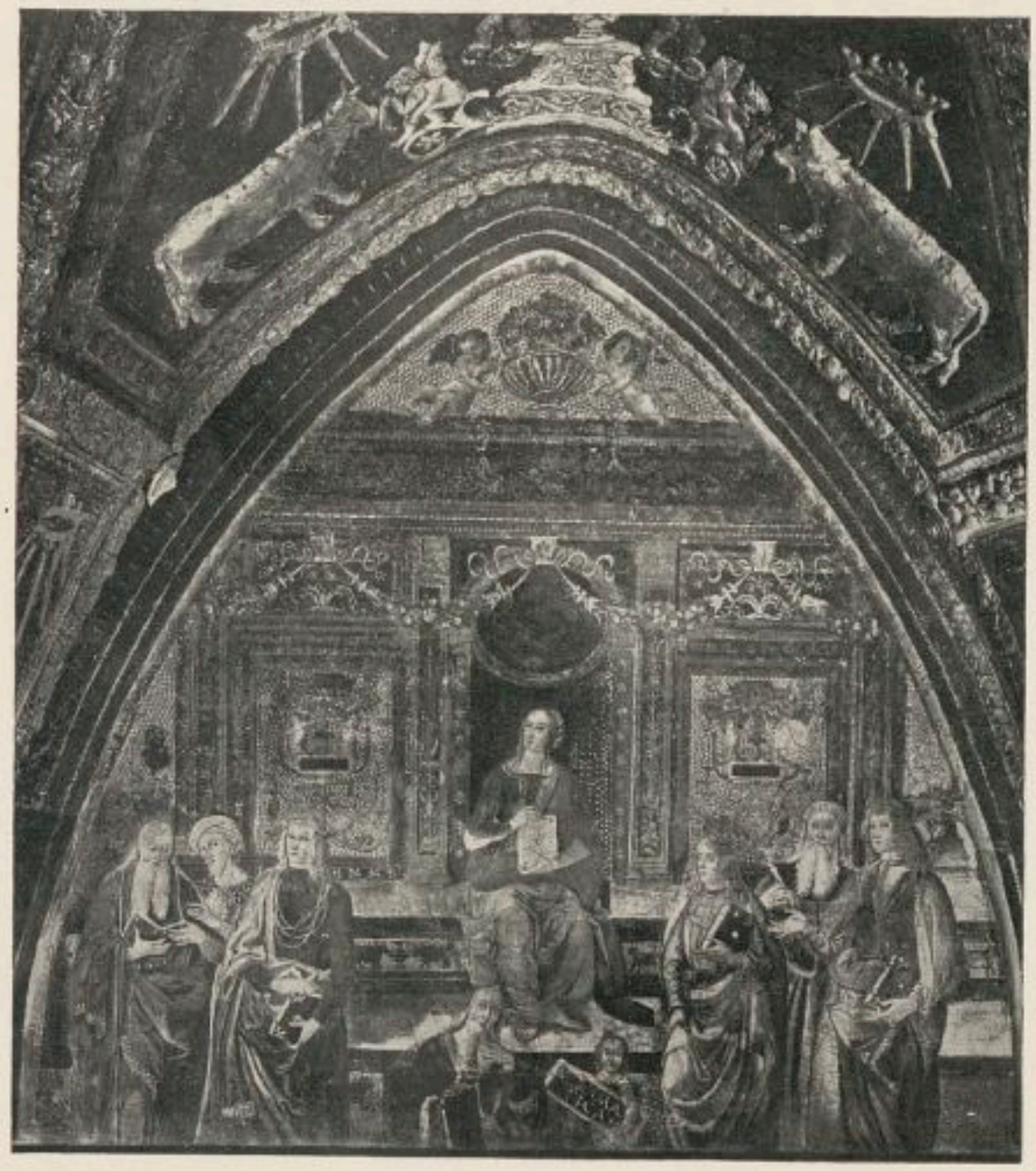


Fig. 250. La Grammaire. Fresque de Pinturicchio au Palais du Vatican. Photo Anderson.

Mais le siècle suivant a produit en Italie plusieurs œuvres d'art de grande importance représentant les Arts Libéraux. Il convient de citer en premier lieu la série de reliefs exécutés, probablement d'après des cartons de Giotto, par Andrea Pisano et ses aides, et qui se trouvent sur le campanile de Florence; puis, la fresque d'Andrea da Firenze à la chapelle des Es-

pagnols, dans le cloître de Sta Maria Novella; ensuite, les peintures exécutées par Giusto de Padova sur les murs de l'église degli Eremitani, dans sa ville natale (Padoue), et dont le souvenir a été conservé grâce à un album de dessins qui est au Cabinet d'Estampes à Rome.

On a encore conjecturé que le peintre Baronzio da Rimini, qui travaillait pendant la première moitié du 14e siècle, aurait exécuté à Bologne un cycle de fresques représentant les Vertus et les Arts Libéraux, mais on ne sait rien de positif à cet égard[1]).

Fig. 251. La Géométrie. Fresque de Pinturicchio au Palais du Vatican. Photo Anderson.

Les reliefs giottesques que Ruskin a longuement décrits dans sa sixième matinée florentine, ne sont pas parmi les plus beaux qui décorent le campanile de Florence. Les compositions sont très simples; ce ne sont que des figures isolées tenant un attribut; seule la Grammaire, qui est muni d'un fouet, est accompagnée de trois enfants auxquels elle donne son enseignement (fig. 240). Pour la Rhétorique, le maître est revenu à l'ancienne image de Capella: elle a un bouclier et une épée; la Dialectique tient des ciseaux; l'Arithmétique compte sur ses doigts; la Géométrie est figurée avec ses instruments usuels; l'Astronomie se fait reconnaître par son astrolabe (fig. 241), et la Musique par le psaltérion dont elle fait vibrer les cordes.

Ces figures ne sont pas accompagnées des célébrités qui ont excellé dans les sciences et les arts qu'elles personnifient. Cependant d'autres reliefs décorant la même tour et appartenant à cette même série, représentent les occupations d'un astronome et d'un géomètre, dans lesquels on se plaît à saluer Ptolémée et Euclide. Il est plus difficile d'identifier Pythagore avec ce sonneur de trompe qui ne peut pourtant représenter que l'inventeur de la Musique, et quant à la figure de femme tenant un globe

1) R. van Marle, op. cit., IV, p. 424.

sur un piédestal, il s'agit évidemment d'une autre science qui a rapport aux étoiles et qui ne peut donc être que l'Astrologie. On paraît d'ailleurs avoir remarqué dans la suite que les représentants des sciences n'étaient pas assez en évidence, et c'est pourquoi, après un siècle environ, on a chargé Luca della Robbia d'exécuter ces cinq reliefs où on les voit très clairement.

Ruskin a consacré une autre de ses matinées florentines, à savoir la cinquième, à la fresque qui décore la chapelle des Espagnols. Le pionnier des recherches sur les primitifs italiens se trompe d'une façon singulière en attribuant cette œuvre à Simone „Memmi" (c'est-à-dire Simone Martini, car le nom de cet artiste avait été déformé ainsi depuis l'époque de Vasari). Un document découvert assez récemment ne laisse subsister ancun doute, et nous apprend qu'elle est de la main d'Andrea da Firenze, qui signa en 1365 le contract pour son exécution[1]). La longue rangée de figures assises, au-dessous de saint Thomas d'Aquin glorifié, comprend, outre les Arts Libéraux, sept autres belles figures de femme dont la plupart tiennent les emblèmes usuels (fig. 242, 243). Nous signalerons cependant que la Dialectique y a pour attribut un scorpion au lieu d'un serpent; cette variante correspond à une différence qui se remarque entre les descriptions de cette figure chez Alain de Lille et chez Capella, et qu'on constate également dans des sculptures gothiques françaises. Quant aux re-

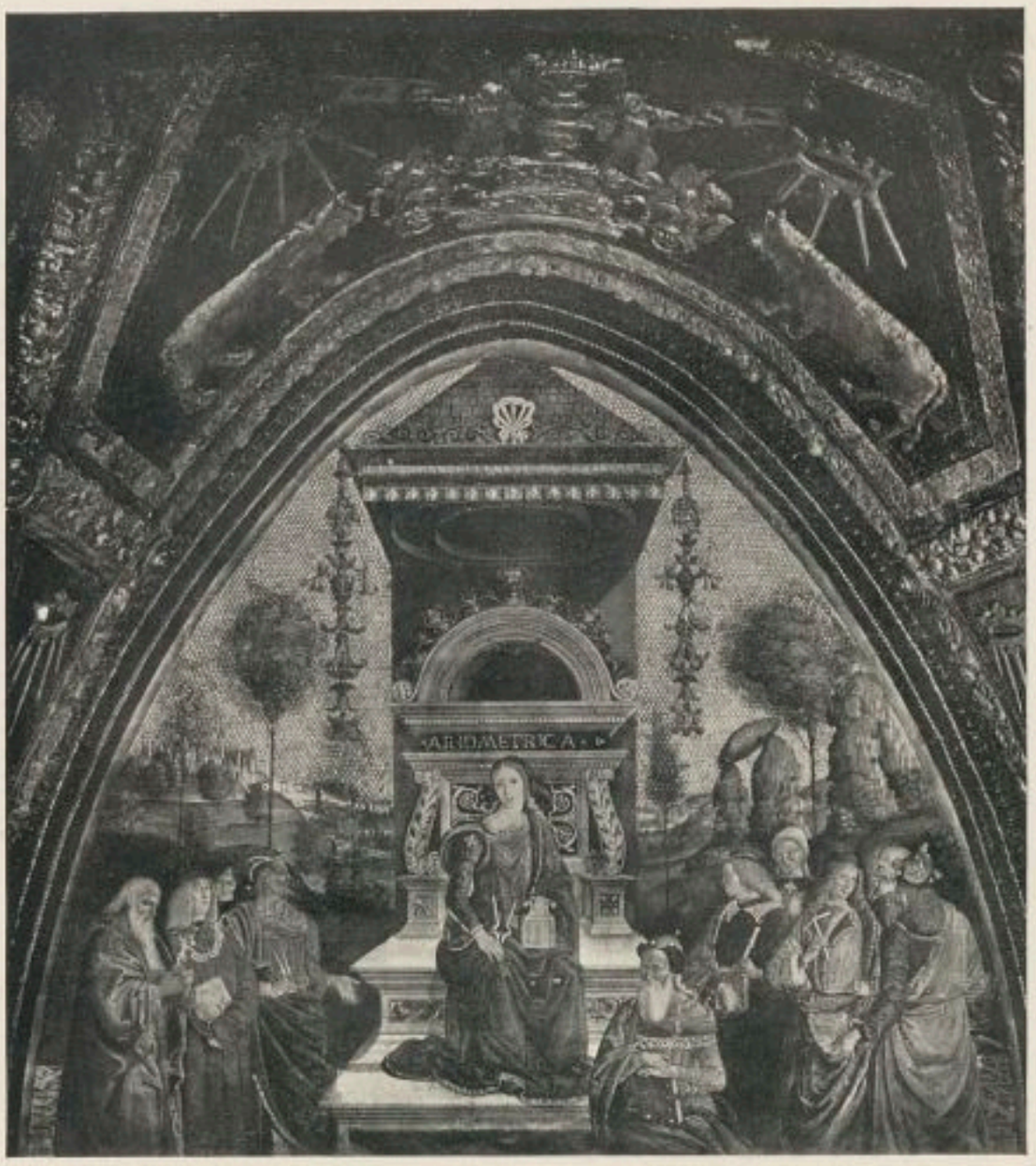


Fig. 252. L'Arithmétique. Fresque de Pinturicchio au Palais du Vatican. Photo Anderson.

1) D. Taurisano, Il capitolo di Sta Maria Novella, Il Rosario, 1er avril 1916, p. 217. Au sujet de ces fresques v. aussi A. Gotti. Del Trionfo di S. Tommaso d'Aquino dipinte nel cappellone degli Spagnoli etc., Florence, 1887. J. Wood Brown, The Dominican Church of Sta Maria Novella at Florence, Edinbourg, 1902, p. 165. A. Chiappelli, Arte domenicana del Trecento, Nuova Antologia, sept. 1907, et dans Arte del Rinascimento, Rome, 1925, p. 259. R. van Marle, op. cit., III, p. 430.

présentants célèbres, ils sont mis bien en évidence; il est à noter que Tubalcaïn frappant sur l'enclume se trouve aux pieds de la Musique, et que Pythagore accompagne l'Arithmétique. On n'est pas absolument d'accord pour la désignation des personnages illustres qui escortent l'Astronomie et la Grammaire, faute d'indications suffisantes pour les identifier.

D'après une opinion émise par M. A. Venturi, les dessins d'un album qui se trouve au Cabinet d'Estampes de Rome, et que nous avons déjà mentioné à propos des représentations qu'il contient des Vertus écrasant les Vices, seraient les esquisses qui ont servi à Giusto de Padova pour ses fresques dans l'église degli Eremitani, à Padoue. Nous avons déjà eu l'occasion de relever que ces dessins sont, à notre avis, du début du 15e siècle; quoi qu'il en soit, les motifs semblent bien empruntés aux fresques de Giusto, qui ont été étudiées sur place, à Padoue, par Hartmann Schedel et qui sont décrites en détail dans sa grande chronique. D'ailleurs d'autres auteurs, parmi lesquels Vasari et Michel, les mentionnent également [1]).

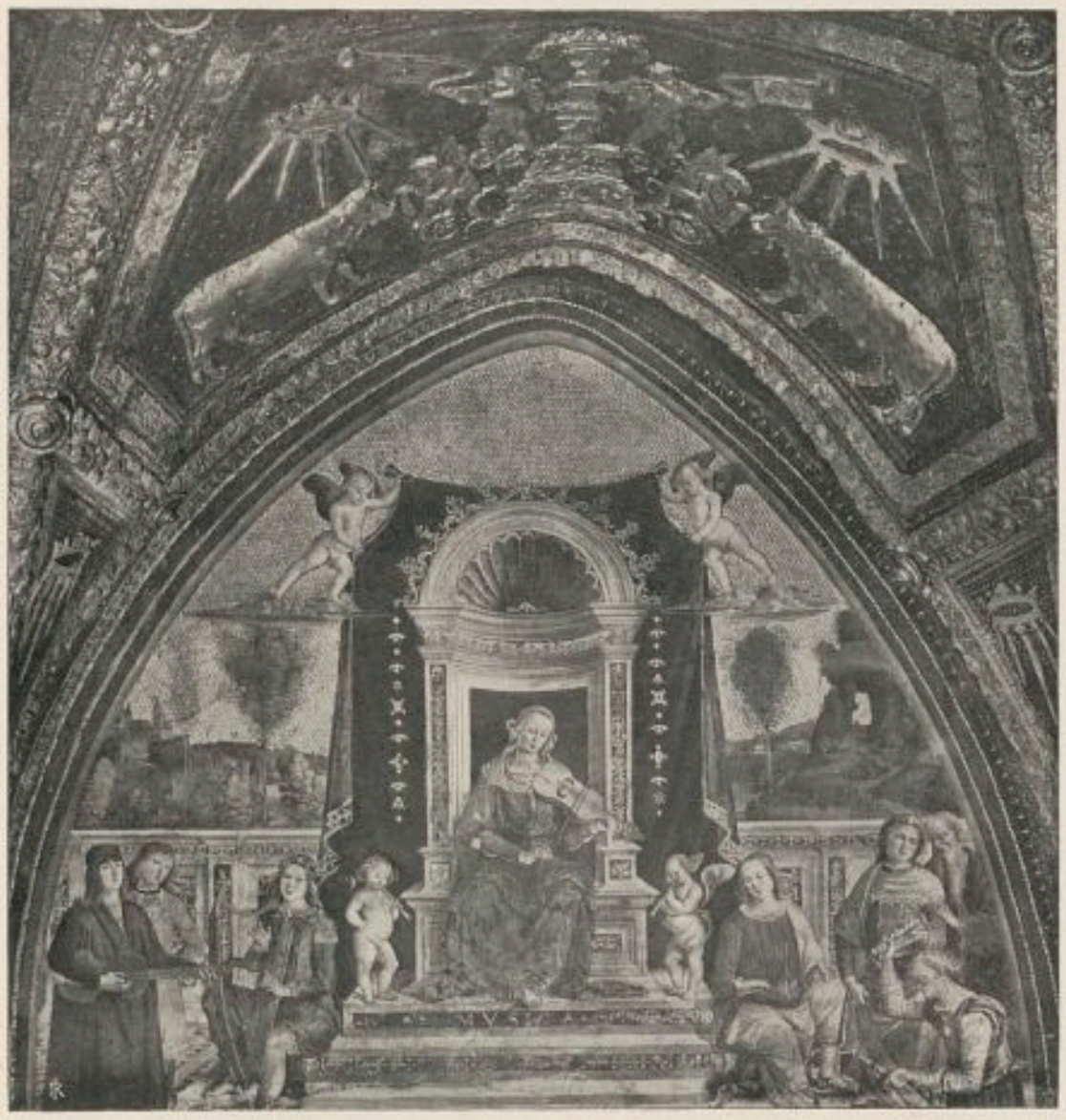


Fig. 253. La Musique. Fresque de Pinturicchio au Palais du Vatican. Photo Anderson.

Les représentations des Arts Libéraux qui y figurent, correspondent parfaitement avec celles d'Andrea da Firenze (fig. 244), sauf que Grammaire nourrit son élève au sein et que Dialectique est revenue à ses serpents. Les noms des illustres représentants sont indiqués par des inscriptions. L'Astrologie est accompagnée du roi Ptolémée revêtu de sa couronne; la présence de ce personnage est attribuable à une erreur dont on trouve d'autres exemples, car il est evident que c'est son homonyme, l'astronome grec, qui aurait dû être choisi. Il est assez intéressant de constater que la série com-

1) Venturi, Gallerie Nazionale Ital., IV et V. R. van Marle, op. cit., VII, p. 399. D'Ancona, L'arte, 1902, p. 285.

mence par une personnification de la Philosophie, sous les traits d'une femme âgée, qui s'appuie sur une sphère composée de onze cercles, dont celui qui est le plus extérieur contient les noms des signes du zodiaque. Autour d'elle sont groupés quatre philosophes païens (fig. 245). L'ensemble rappelle la grande miniature de l'Hortus Deliciarum.

Une belle œuvre d'art italienne du 14e siècle, dans laquelle les Arts Libéraux occupent une place assez importante, est le tombeau du roi Robert de Naples, de la maison d'Anjou, à l'église Sta Chiara; seulement, la Géométrie et l'Astronomie y tiennent seules leurs attributs, tandis que les autres n'ont en main que des livres ou des rouleaux, hormis l'Arithmétique qui porte un petit faisceau de verges (fig. 246). N'y aurait-il pas là une réminiscence des rayons qui se divisent et se multiplient, suivant l'image que Capella avait donnée de cette science?

Fig. 254. La Grammaire(?). Fresque d'environ 1424 au Palais Trinci, Foligno.

Une série de médaillons avec des figures peu importantes qui comprennent, entre autres, la Philosophie, a été peinte par Ambrogio Lorenzetti, dans les encadrements de ses fresques allégoriques au Palais Public de Sienne.

Il existe plusieurs miniatures italiennes assez importantes qui représentent les personnifications des Arts Libéraux. Le Musée de Vienne possède un codex provenant du château d'Ambras, avec une poésie dédiée au roi Robert de Naples, dans laquelle von Schlosser croyait reconnaître la source d'inspiration des fresques de Padoue, opinion sans fondement sérieux qui a déjà été combattue par D'Ancona. On trouve les Arts Libéraux également personnifiés, dans l'illustration de la „Chanson de la Vertu" de Bartolomeo di Bartoli de Bologne, au Musée Condé à Chantilly, ainsi que dans un „Liber secularum litterarum" de Cassiodore, à la Bibliothèque Nationale de Paris, mais dans plusieurs de ces exemples les attributs sont incomplets ou insigni-

fiants [1]). Cependant, il est très remarquable que parmi les miniatures du manuscrit de Chantilly, on retrouve non seulement une représentation de la Philosophie entièrement semblable à celle de l'album du Cabinet d'Estampes de Rome, mais encore „l'arbre des Arts Libéraux" tel que nous le décrit Theodulfe d'après des représentations du temps de Charlemagne.

Fig. 255. L'Astronomie. Fresque d'environ 1424 au Palais Trinci, Foligno.
Photo Minist. Ed. Naz.

Le professeur D'Ancona a observé que dans la littérature italienne les personnifications des Arts Libéraux jouent souvent un rôle très actif, c'est-à-dire que les auteurs leur attribuent des actes comme à des personnages vivants. Ainsi, Antonio Pucci décrit les arts pleurant la mort de Dante.

En dehors de l'Italie nous ne saurions citer qu'un exemple, unique et appartenant au 14e siècle, de ce thème dans l'art monumental. Ce sont les statues qui font partie d'un assez long cycle de sculptures ornant le portique de la cathédrale de Fribourg-en-Brisgau. Les emblèmes sont ceux que nous connaissons déjà, seulement cette série se distingue des autres par la présence de la Philosophie et de la Médecine [2]). Ces statues datent d'environ 1340 ou '50.

M. Koechlin signale encore une coupe en ivoire, montée en calice, travail français du 14e siècle, appartenant au trésor de la cathédrale de Milan; il y a reconnu les Arts Libéraux, avec la Médecine figurant à côté des autres [3]).

---

1) D'Ancona, L'Arte, 1902, p, 288. Le Même, L'Uomo, p. 132 et pl. 48, 55—57. L. Dorez, La Canzone delle Virtù e delle scienze di Bartolomeo di Bartoli da Bologna, Bergame, 1904, p. 75.

2) K. Moritz Eichborn, Die Skulpturencyclen in der Vorhalle des Freiburger Münsters, Strasbourg, 1899.

3) R. Koechlin, Les Ivoires gothiques français, II, Paris, 1924, et pl. 203.

Nous savons aussi qu' à la bibliothèque du monastère de Saint-Albans, en Angleterre, il a existé un vitrail où figuraient les représentants des Arts Libéraux, de la Philosophie et de la Poésie; la description qu'on en possède paraît dater de la fin du 14e siècle [1]).

Fig. 256. La Rhétorique par Melozzo da Forli. National Gallery.
Photo Anderson.

Quant aux œuvres d'art italiennes du 15e siècle traitant le thème des Arts Libéraux, il y en a de si universellement connues, qu'il serait superflu de les décrire ici. Citons le tombeau que Pollajuolo érigea pour le Pape Sixte IV (fig. 247); les reliefs d'Agostino di Duccio, dans le mausolée des Malatesta à Rimini (fig. 248) [2]); ceux déjà mentionnés de Luca della Robbia sur le campanile de Florence; les fresques de Botticelli à la Villa Lemmi, actuellement au Louvre; celles de Pinturicchio, dans l'appartement Borgia au Vatican; celles qu'on attribue à Melozzo da Forli et parfois à Juste de Gand, et qui proviennent de la bibliothèque du duc d'Urbin. Les Arts Libéraux apparaissent aussi dans la fresque de la Gloire de saint Thomas d'Aquin, par Filippino Lippi, à l'église Sta Maria sopra Minerva de Rome.

Il serait tout aussi superflu de passer en revue toutes ces figures et les emblèmes qu'elles tiennent, et ce d'autant plus qu'on constate, dans l'ensemble de l'art italien de cette époque, une sorte de relâchement de la discipline iconographique. Les belles

1) Schlosser, Quellenbuch, p. 320—321.
2) D'Ancona, L'Arte, 1902, p. 272. Ricci, Tempio Malatestiano, p. 529.

figures de femme nues, couchées, étranges compagnes pour un pontife dans son repos éternel, qui sont les personnifications des Arts, par Pollajuolo, bien que d'un aspect fort différent des femmes majestueuses du siècle précédent, conservent pour la plupart les attributs traditionnels.

Elles forment, avec la Philosophie et la Théologie, le cadre extérieur du tombeau, tandis que plus près de la statue du Pape sont représentées les vertus.

Les gracieuses figures d'Agostino di Duccio, à Rimini, sont beaucoup moins faciles à identifier, malgré leurs emblèmes. C'est qu'à côté d'elles se trouvent les personnifications d'autres sciences, qui portent des attributs parfois assez analogues. Aussi une certaine divergence s'est-elle produite pour leur interprétation.

Dans les reliefs qu'il a ajoutés à ceux qui décoraient déjà le campanile de Florence, Luca della Robbia, ainsi que nous l'avons fait remarquer, n'a pas représenté les Arts eux-mêmes, mais uniquement des représentants de ces arts. Il ne peut y avoir aucun doute au sujet de Tubalcaïn frappant de ses marteaux sur l'enclume; quant au professeur de grammaire,

Fig. 257. La Musique par Melozzo da Forli. National Gallery.
Photo Anderson.

qui pourrait être ou Priscien ou Donat, et qui enseigne deux élèves, nous l'avons reproduit comme image du professeur dans notre premier volume [1]). Des deux hom-

1) Page 360, fig. 361.

mes coiffés de turbans et disputant sur un volume, l'un d'eux est probablement Ptolémée qu'on représente souvent sous l'aspect d'un Oriental. Deux autres hommes, vêtus de toges antiques et plongés dans une discussion très animée, passent tantôt pour des philosophes et tantôt pour des dialecticiens, sans qu'aucune indication ne nous aide à trancher la question. Luca, en nous montrant Orphée dont les douces mélodies attirent les animaux, est devenu absolument infidèle au répertoire usuel, car il nous fournit un si bel exemple de joueur de luth que nous l'avons reproduit dans le chapitre où nous nous sommes occupé de la Musique [1]); il faut admettre néanmoins qu'il est représenté ici comme maître du chant lyrique, c'est-à-dire de la poésie. Les sculpteurs auxquels nous devons les chapiteaux du Palais Ducal de Venise, s'étaient également limités aux images des représentants des sciences. Leur cycle est tout à fait traditionnel: Priscien, Aristote, Cicéron, Pythagore, Euclide, Tubalcaïn, Ptolémée, et il s'y ajoute encore Salomon, célèbre par sa sagesse (fig. 249).

Fig. 258. La Dialectique par Melozzo da Forli. Musée de Berlin.
Photo Haufstaengl.

Dans la fresque de Filippino Lippi, la Philosophie, la Rhétorique, la Dialectique et la Grammaire sont placées à côté de saint Thomas d'Aquin; ce sont des figures de femme assises qui ne manquent pas d'un caractère de dignité.

Les fresques de Pinturicchio dans l'appartement Borgia du Vatican, constituent un spécimen de la représentation des Arts Libéraux utilisée pour la décoration d'une

1) Voir notre Premier Volume, fig. 80.

Fig. 259. Lorenzo Tornabuoni et les Arts Libéraux. Fresque de Botticelli au Musée du Louvre.
Photo Alinari.

demeure princière, et nous verrons qu'elle a été très souvent appliquée de la sorte en Italie pendant la deuxième moitié du 15e siècle. En France il en est de même, bien qu' on les y rencontre surtout dans l'art de la tapisserie. D'ailleurs, en introduisant à nouveau les Arts Libéraux dans le répertoire de la décoration des habitations et des intérieurs profanes, on ne faisait que renouer une vieille tradition, puisque nous en avons déjà rencontré des exemples dans les palais carolingiens, sur la couche de la Comtesse de Blois, au 12e siècle, et dans les médaillons d'Ambrogio Lorenzetti au Palais Public de Sienne. A ces exemples on pourrait encore ajouter la description d'une salle fictive que nous donne Boccace au 4e chapitre de son „Amorosa Visione", où interviennent sept figures de femme et les représentants des sciences et des arts; seulement ceux-ci sont extrêmement nombreux, et, avec cet étalage d'érudition où se complaisaient les lettrés de l'époque, l'auteur passe en revue la liste presque complète des grandes intelligences de l'antiquité.

La série de fresques executée par Pinturicchio et plusieurs de ses aides est particulièrement importante (fig. 250, 251, 252, 253). Elle est assez traditionelle, non seulement par le choix des sujets qui est parfaitement régulier, mais encore par celui des attributs, qui correspondent avec des exemples plus anciens. Ainsi, entre autres, Rhétorique tient une épée et un bouclier, et Arithmétique se reconnaît non seulement à ses tablettes avec des signes de calcul, mais aussi au faisceau de rayons dont avait

Fig. 260. Les Arts Libéraux et leur Représentants, par Giovanni dal Ponte. Ancienne collection Spiridon, Paris.

déjà parlé Capella. Un caractère commun assez important entre ces fresques et la description des Arts Libéraux, par Boccace, que nous venons de rappeler, c'est que dans l'œuvre de Pinturicchio le nombre de leurs représentants est également très considérable: chaque personnification est escortée de six à dix personnages réels, et tandis que les Arts eux-mêmes, assis majestueusement sur des trônes, revêtent un aspect d'irréalité, les savants et les artistes se comportent avec plus d'aisance dans leurs costumes contemporains, qui enlèvent beaucoup à la solennité de ces figurations. Nous nous rapprochons ici de la composition naturelle où Botticelli s'est engagé plus avant et que Raphaël a encore poussée bien plus loin. Les Arts Libéraux, personnifiés par des figures de femme assises sur des trônes, comme des saints à côté du Christ dans le Jugement Dernier, furent peints, probablement en 1424, sur les murs du palais des Trinci (fig. 254, 255). Il semble que ces seigneurs de Foligno se piquaient de culture [1]); malheureusement ces pauvres fresques ont tellement souffert qu'aujourd'hui nous reconnaissons à peine ce qu'elles peuvent signifier. On distingue toutefois la sphère près de l'Astronomie, l'Arithmétique comptant sur ses doigts, la Dialectique maniant ses serpents, et la Musique frappant sur ses cloches et jouant en même temps de l'orgue. Chacune de ces figures allégori-

1) D. M. Faloci Pulignani, Le Arte e le lettere alla corte dei Trinci, Archiv. Stor. per le Marche e per l'Umbria, IV, 1888. Le Même, Del Palazzo Trinci, Bolletino della Dep. di Stor. Patr. per l'Umbria, XII, 1906, p. 133. M. Salmi, Gli affreschi del Palazzo Trinci. R. van Marle, op. cit., VIII, p. 321.

ques semble avoir eu un représentant célèbre, debout on agenouillé devant elle.

De quelques années plus tard datent les fresques de Miretto, dans le Salone de Padoue, sur lesquelles figurent de nombreuses représentations des sciences et des arts; toutefois, parmi celles qui appartiennent au répertoire consacré des sept, l'Arithmétique, la Géométrie, la Grammaire et la Dialectique ne se rattachent en rien au genre de personnifications dont nous nous occupons ici. La Dialectique, l'Astronomie, la Géométrie, la Grammaire et la Musique, représentées sous les traits de femmes assises, avec leurs attributs usuels (la Dialectique tenant un scorpion), se rencontrent dans des mosaïques de bois de Francesco di Giovanni dit Francione, sur deux stalles du chœur de la cathédrale de Pise [1]).

Fig. 261. La Dialectique. Fresque du 15e siècle au Château de Runkelstein. Photo Minist. Ed. Naz.

La cour du duc Federico d'Urbino était, après celle des Medicis, le centre de culture artistique et littéraire le plus raffiné qu' offrît l'Italie pendant la seconde moitié du 15e siècle. Il n'est donc pas pour nous surprendre que les Arts Libéraux et les savants y fussent dignement représentés dans la décoration des intérieurs.

De la suite des personnifications assises sur des trônes, probablement dues au pinceau de Melozzo da Forli, ou peintes d'après ses cartons, quatre seulement sont conservées; elles sont aujourd'hui partagées entre la National Gallery de Londres, qui possède la Rhétorique (fig. 256) et la Musique (fig. 257), et le Musée de Berlin où se trouvent la Dialectique (fig. 258) et l'Astronomie [2]). Ce qui distingne surtout ces compositions des autres, c'est que les représentants des arts et des sciences, agenouillés devant les personnifications, ne sont pas les grands intellectuels de l'antiquité, mais des contemporains de l'artiste qui s'étaient plus ou moins consacrés à

1) R. Papini, Catalogo delle cose d'arte e d'antichita d'Italia: Pisa, Rome, 1912, p. 157, 158.

2) Pour les peintures célèbres qui sont parfois attribuées aussi à Melozzo da Forli, v. surtout B. Baldi, Descrizione del Palazzo Ducale di Urbino, Rome, 1724. A. Schmarsow, Melozzo da Forli, Berlin-Stuttgart, 1886, p. 89. W. Bombe, La Biblioteca di Federigo da Montefeltro, Rassegna Marchigiana, VIII, 1930, p. 235.

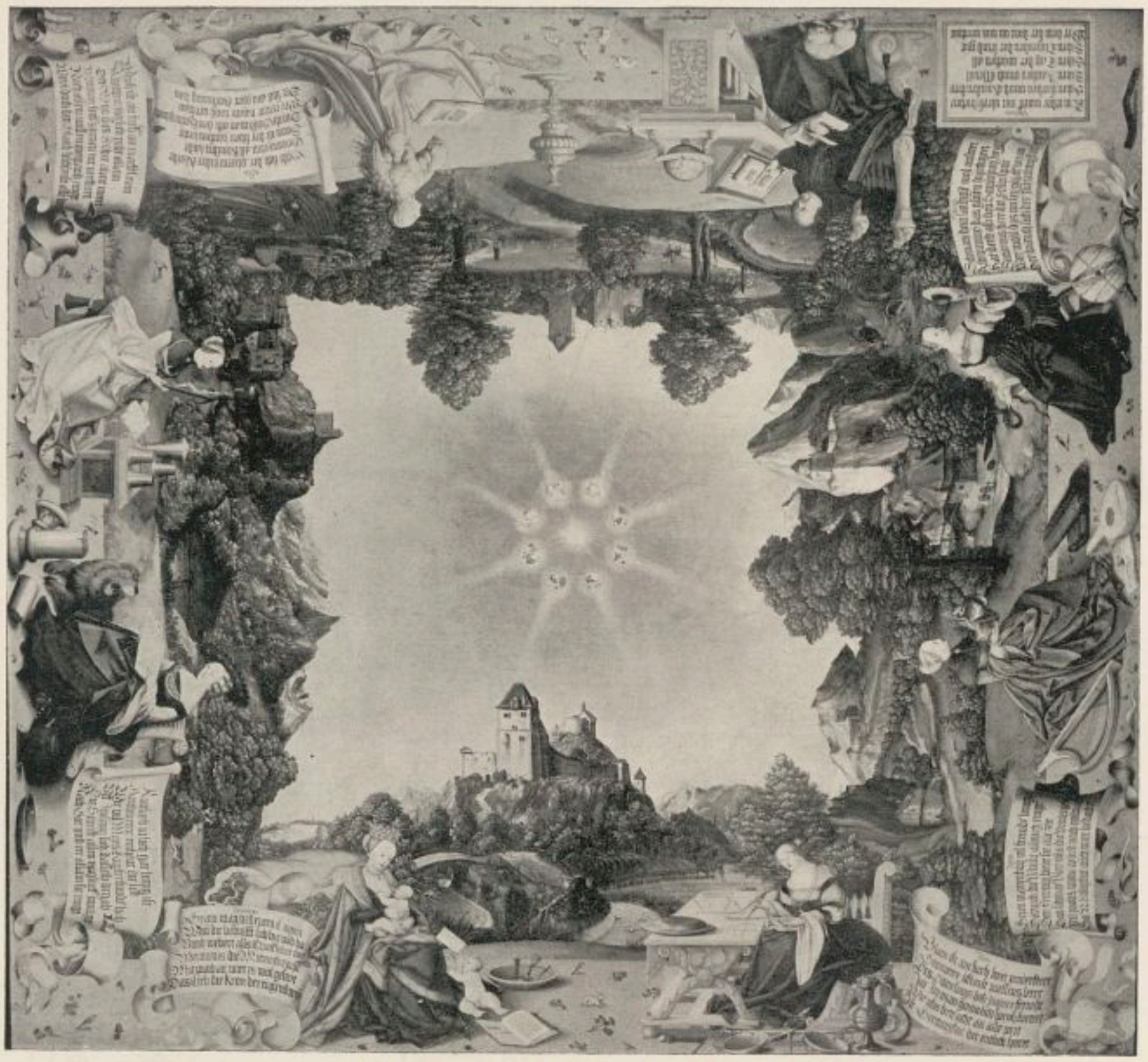


Fig. 262. Les Arts Libéraux. Table de 1533 peinte par Asmuss Stedeln. Musée de Cassel.

Photo Bruckmann.

ces études. Tandis que les traits du disciple de la Rhétorique sont peu discernables, on reconnaît parfaitement le duc Frédéric lui même près de la Dialectique qui lui remet un livre, et le jeune Costanzo Sforza prosterné devant la Musique qui lui indique un orgue. L'Astronomie, chargée d'années, transmet sa sphère symbolique à un homme rude, noir et barbu, agenouillé devant elle. On n'est pas parvenu à l'identifier, car il semble bien que ce n'est pas Ottaviano Ubaldini, frère du duc et quelque peu astrologue, bien qu'on ait longtemps cru l'y reconnaître. Quoi qu'il en soit, c'est assurément un portrait, et ceci paraît même être le cas des personnifications des Arts Libéraux elles-mêmes, dont les physionomies attrayantes n'ont pas cette beauté regulière et impersonnelle qui caractérise les figures créées par les artistes entièrement en dehors de la réalité.

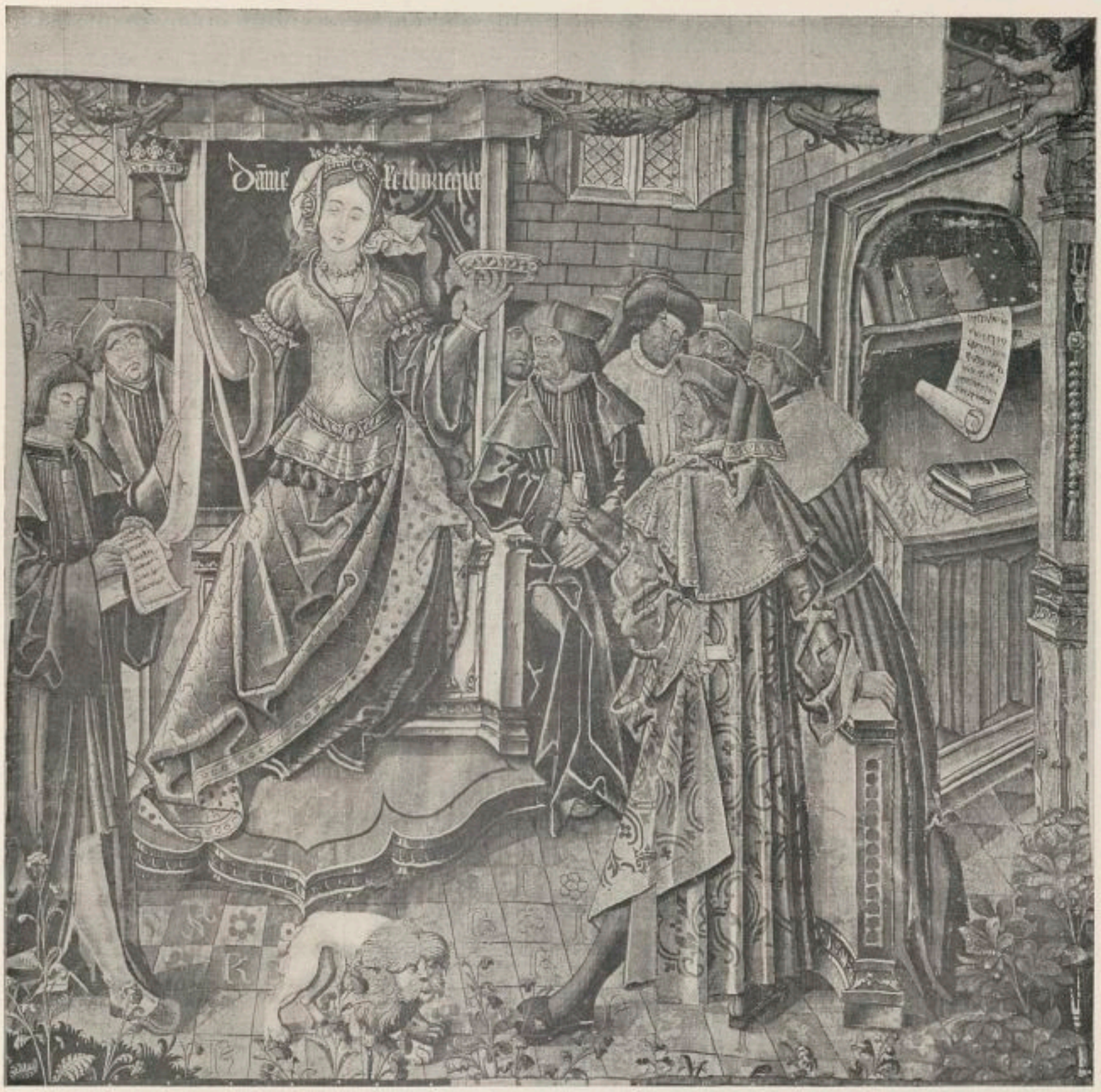


Fig. 263. La Rhétorique. Tapisserie tourangelle du début du 16e siècle. Musée des Arts Décoratifs, Paris. Photo Giraudon.

Si les images de savants illustres accompagnant généralement ces personnifications manquent pourtant dans certains de ces tableaux, on ne doit pas perdre de vue qu'une longue série de figures de savants, peut-être de la même main, faisait également partie de la décoration de la bibliothèque. Elle se trouve maintenant à la galerie Barberini, à Rome. Il appert que l'artiste n'avait nullement de sa tâche une conception conventionelle, et les savants qu'il a choisis pour sujets ne sont pas ceux qu'on trouve représentés d'habitude.

N'oublions pas de noter qu'une des magnifiques portes en mosaïque de bois de l'appartement ducal a également comme motif de décoration les Arts Libéraux; ceux-ci

figurent ici debout et tenant chacun son emblème. On n'a su en placer que six.

Dans un triste état de conservation se trouve la série, peu connue, des personnifications des Arts Libéraux qui est au château de Bracciano, et qu'on attribue parfois à Antoniazzo Romano [1]). On reconnaît encore à leurs emblèmes la Grammaire, la Rhétorique avec une épée, l'Arithmétique, la Musique et l'Astrologie.

Fig. 264. L'Arithmétique. Miniature par Attavante. Bibliothèque Marcienne, Venise. Photo Alinari.

Une différence très accusée avec ces représentations des Arts Libéraux qui comportaient toujours la personnification en majesté sur un trône; se manifeste dans les fresques de la Villa Lemmi, par Botticelli, qui sont aujourd'hui au Louvre (fig. 259), et dans celle de l'école d'Athènes, par Raphaël, au Vatican. Le groupement chez Botticelli est libre, et ce ne sont en somme que les attributs qu'elles tiennent en main, — celui de la Dialectique est un scorpion, — qui nous décèlent que les figures de femme, assises, et rayonnant de beauté et de jeunesse, sont des personnifications des Arts Libéraux. Leur groupe est présidé par la Philosophie, placée plus haut que les autres; la Grammaire est sans doute celle qui mène par la main le jeune Lorenzo Tornabuoni vers ses sœurs [2]).

1) L. Borsari, Il Castello di Bracciano, Rome, 1895.

2) Horne, op. cit., p. 145, reproduit une poésie sur les Arts Libéraux, composée par un barbier florentin du temps de Botticelli.

Parmi les exemples des Arts Libéraux servant comme motif de décoration d'habitation, il y a encore les fresques de l'école des Zuccari à la Villa du Pape Jules à Rome, et celles de Cristoforo Gherardi au Palais Vitelli, à Citta di Castello.

De Véronèse on trouve à la bibliothèque San Marco, à Venise, deux tondi dont l'un représente la Géométrie et l'Arithmétique, l'autre la Musique. Ces compositions sont très libres, celle de la Musique surtout, qui a l'aspect d'une audition musicale. Rien ici ne rappelle les vieilles allégories traditionnelles [1]).

Fig. 265. L'Arithmétique. Estampe ferraraise(?) de la fin du 15e siècle. Photo British Museum.

Quant à la fresque de Raphaël, ce n'est qu'en cherchant, à l'aide des indications de D'Ancona, qu'on discerne parmi les nombreuses figures celles qui personnifient ou représentent les différentes sciences, ainsi que la Philosophie.

Un contingent assez important de représentations italiennes des Arts Libéraux est fourni par les devants de cassoni, et il est assez intéressant de constater que le geste par lequel un des arts conduit par la main un de ses adeptes, que nous avons signalé chez Botticelli, trouvait là ses antécédents. En effet, on l'observe sur deux cassoni peints par Giovanni dal Ponte, artiste florentin de la première moitié du 15e siècle; l'un a fait partie de la collection Joseph Spiridon, à Paris (fig. 260); le second appartenait, il y a bien des années, à l'antiquaire Bardini, à Florence, seulement dans ce dernier spécimen on voit plusieurs Vertus

1) Fiocco, Veronese, p. 186, pl. 19.

groupées avec les Arts Libéraux. Sur chacun de ces panneaux, l'Astronomie est assise au centre et Ptolémée se trouve à ses pieds, tandis que des deux côtés les personnifications des Arts s'avancent vers elle, tenant leurs emblèmes et conduisant par la main un représentant illustre. Des génies ailés posent des couronnes de laurier sur les têtes [1]).

Fig. 266. La Rhétorique. Estampe ferraraise(?) de la fin du 15e siècle. Photo British Museum.

La composition déjà ancienne que nous connaissons par la fresque d'Andrea da Firenze, où les Arts forment une rangée de figures de femme, assises en majesté et ayant leurs représentants à leurs pieds, trouva encore des adhérents parmi les peintres de cassoni de la seconde moitié du 15e siècle. Il a existé jadis, dans la collection Wittgenstein à Vienne, deux devants de coffre, de l'école de Pisanello, dont l'un montrait ainsi les Arts Libéraux, et l'autre les Vertus suivant une figuration entièrement semblable, également avec leurs représentants [2]). A l'école de Pesellino se rattachent aussi les figures de l'Astronomie et de la Géométrie appartenant à la collection du prince Lichtenstein, au château Sebenstein en Autriche; peut être s'agit-il encore d'une décoration de cassone.

Dans un autre exemple de peinture de cassone, que nous connaissons, l'artiste s'est également conformé au mode de composition d'Andrea da Firenze, et il a fait de

1) Schubring, op. cit., Nos 32, 33; pl. 4, 5. R. van Marle, op. cit., IX, p. 86. N° 36 du catalogue de la vente Spiridon qui a eu lieu à Berlin en mai 1929.

2) Attribués à Pesellino par W. Weisbach, Francesco Pesellino u. die Romantik der Renaissance, Berlin, 1901, p. 90 et pl. Schubring, op. cit., Nos 274, 275, pl. 73. R. van Marle, op. cit., X, p. 504 note et p. 513.

même pour figurer les vertus sur un second panneau comme pendant du premier. Ces deux dernières peintures ont fait partie de la collection Spiridon à Paris et dénotent une parenté assez vague avec l'art de Pollajuolo [1]).

En comparant ces panneaux de cassone avec la fresque d'Andrea da Firenze, nous ne devons pas oublier que celle-ci comporte aussi une seconde série de sept personnifications, faisant pendant à celle des Arts Libéraux; toutefois elles représentent les sciences théologales et les savants qui y ont excellé.

Fig. 267. L'Arbre de la science prenant racine dans la Philosophie. Gravure sur bois de 1508 par le Maitre D.S.

Il paraît que les Embriachi ont quelquefois sculpté les Arts Libéraux sur leurs coffrets d'os et d'ivoire [2]). Ils apparaissent encore sur un chandelier en bronze d'Olivieri à l'église Sta Maria de Venise [3]). Une des figures semble personnifier la Médecine.

On a voulu reconnaître les Arts Libéraux dans des figures d'une cassone en relief doré, au Musée de l'art industriel, à Rome, mais il nous semble qu'il s'agit là plutôt des Vertus [4]).

En dehors de l'Italie, les représentations des Arts Libéraux ne sont pas très nombreuses aux 15e et 16e siècles, à l'exception des miniatures et des estampes. Il en existe cependant plusieurs tapisseries, et la salle du chapitre de la cathédrale de Puy-en-Velay est décorée d'une fresque qu'on peut situer entre les années 1480 et 1490, et où l'on

---

1) SCHUBRING, op. cit., Nos 339—340, pl. 81. R. VAN MARLE, op. cit., XI, p. 420, Nos 61 et 62 du catalogue de la vente Spiridon qui a en lieu à Berlin en mai 1929.

2) J. VON SCHLOSSER, Die Werkstätte der Embriachi in Venedig, Jahrb. der kunsthist. Samml. des allerh. Kaiserh., XXII, 1899, p. 271. DALTON, Catalogue of ivory carvings, N° 408.

3) L. PLANISCIG, Maffeo Olivieri, Dedalo, XII, 1932, p. 34.

4) SCHUBRING, op. cit., N° 51, pl. 9. La figure avec deux récipients pourrait être la Tempérance, tandis que la couronne qu'on voit dans la main d'une autre est assez généralement l'attribut de Fortitudo.

retrouve la disposition qu' Andrea da Firenze avait adoptée pour la sienne dans la Chapelle des Espagnols [1]).

Un manuscrit qui est à la bibliothèque de Munich, contient une description, par Hartmann Schedel, des fresques dont était ornée la bibliothèque du monastère des Prémontrés („Praemonstratenserstift") à Brandebourg [2]). On y voyait les sept arts libéraux et mécaniques, la Théologie et la Médecine. Toutefois l'auteur mentionne la Logique et la Philosophie parmi les arts libéraux. Mais comme d'autre part sa description de ces deux figures ne relève aucun trait saillant et caractéristique pour ces deux sciences ou leurs personnifications, il est possible qu'il se soit trompé en les identifiant comme telles.

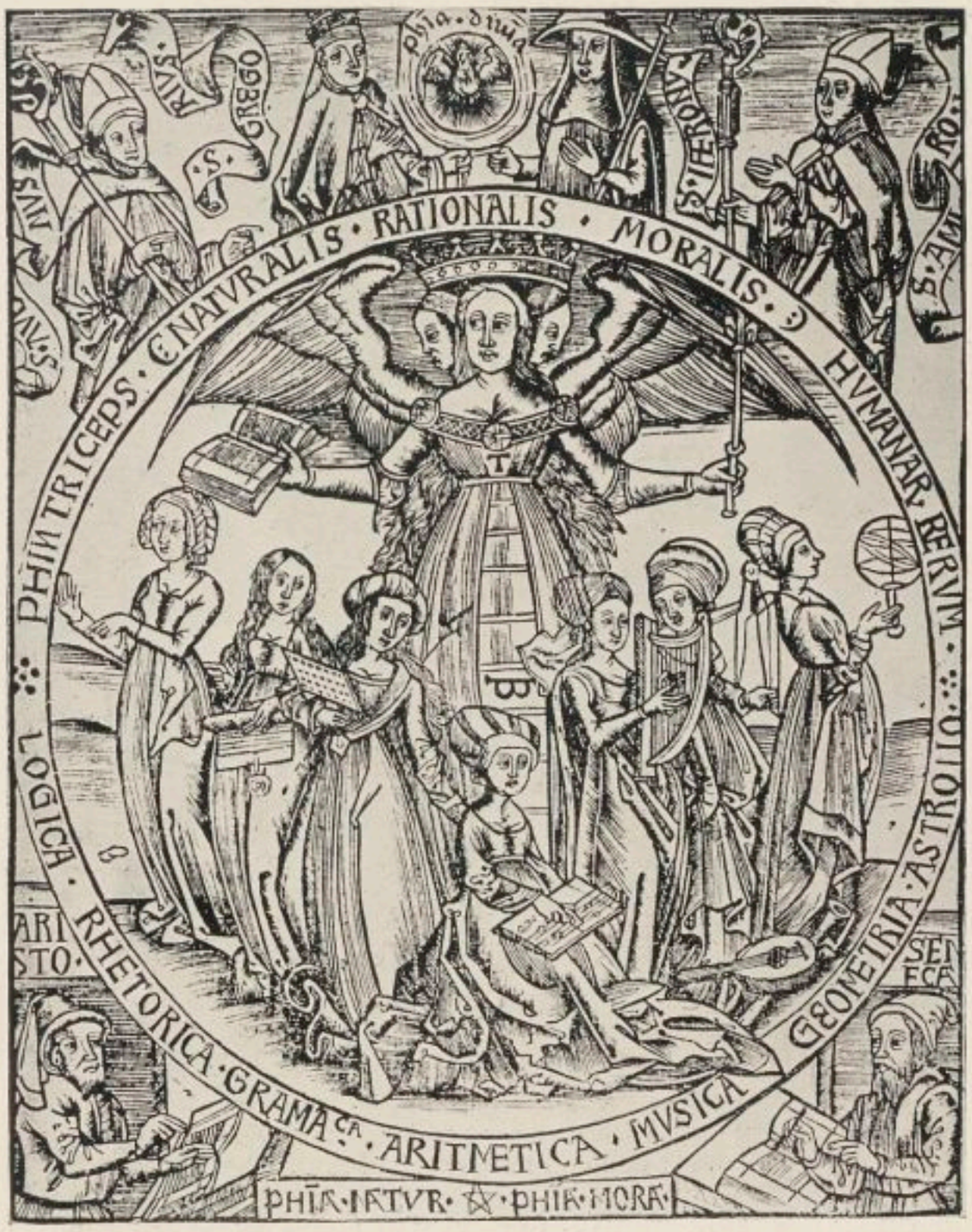


Fig. 268. La Philosophie et les Arts Libéraux. Gravure sur bois de 1504.

Comme exemple de décoration de demeure appartenant à l'art germanique, on peut citer des figures, malheureusement assez abîmées, au château de Runkelstein, représentant les personnifications assises, avec leurs attributs. Le serpent de la Dialectique lui mordille le sein (fig. 261), ce qui transforme cette image allégorique en la figure de Cléopâtre.

---

1) Mérimée, Annales archéol., X, p. 287. L. Gonse, L'Art gothique, Paris, s.d., p. 368.

2) A. Schultz, Jahrb. der k. preuss. Kunstsamml., I, p. 35, et XVII, p. 90. von Schlosser, Quellenbuch., p. 329.

Des images peu intéressantes des Arts Libéraux furent peintes vers 1580 par un aide de Frédéric Sustris, au château de Traus-nitz près de Landshut [1]).

Une très curieuse peinture est celle dont l'artiste suisse Assmus Stedeln a décoré en 1533 une table qui se trouvait jadis à la Galerie de Cassel et qu'on peut voir actuellement au Musée de cette ville (fig. 262). Dans un délicieux paysage de son pays natal, le peintre a représenté sept jeunes femmes qui personnifient les Arts — la Logique toutefois a été substituée à la Dialectique —, ainsi que Ptolémée sous l'aspect d'un brave et savant clerc avec un petit chien couché à ses pieds. Il règne une grande confusion

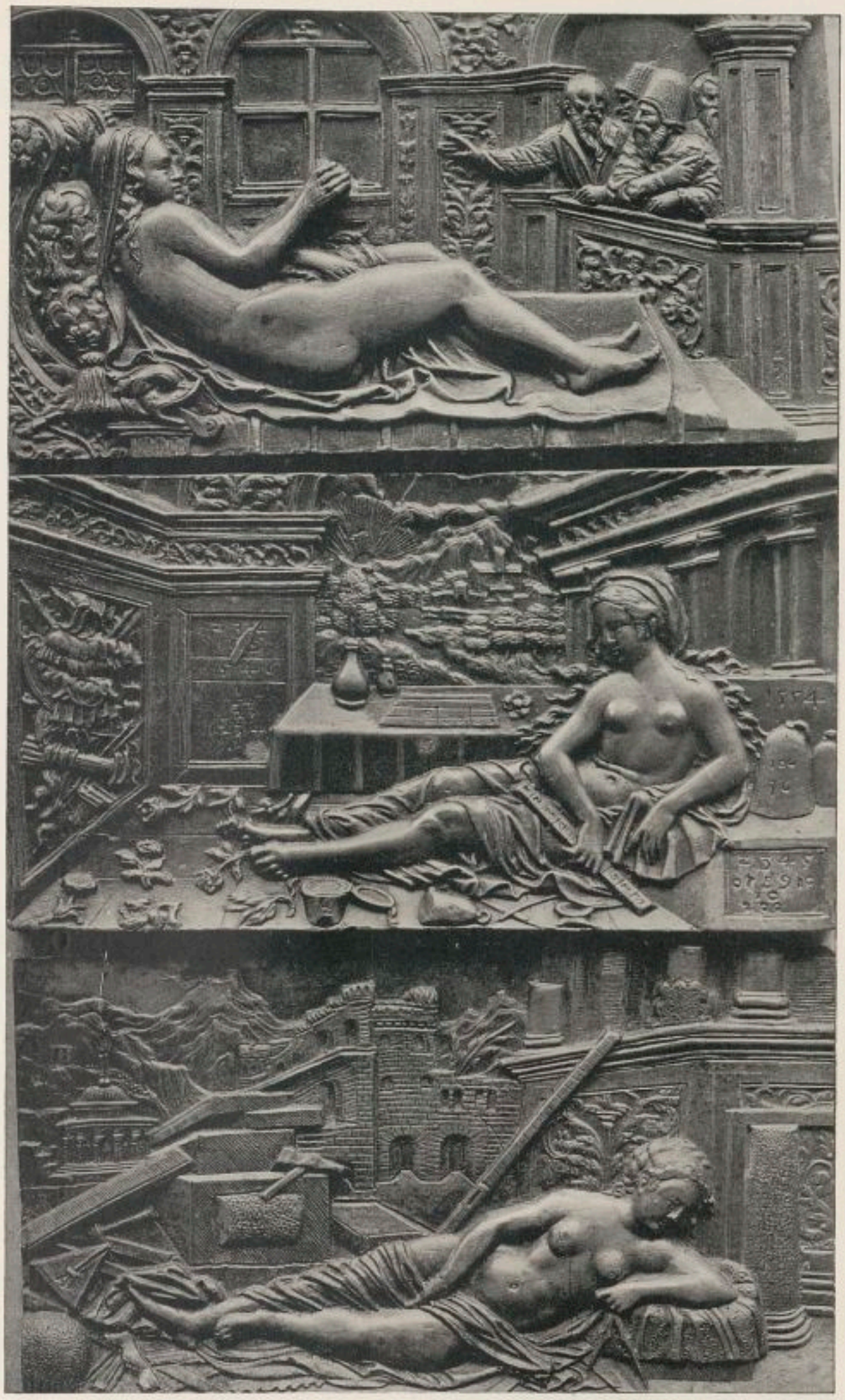


Fig. 269. La Grammaire(?), l'Arithmétique, et la Géométrie. Plaquettes allemandes de 1554 au Musée de Nuremberg. Photo Müller.

1) K. Steinbart, Die niederländ. Hofmaler der baierischen Herzöge, Marburger Jahrb. f. Kunstwiss., IV.

Fig. 270. La Grammaire. Sculpture française du 16e siècle au Musée de Cluny, Paris. Photo Giraudon.

dans les attributs: l'Astronomie tient le serpent, la Rhétorique a un crucifix, la Musique transvase de l'eau, attitude caractéristique qui appartient à la Tempérance, et ainsi de suite. La Géométrie et l'Arithmétique sont assez reconnaissables, bien qu'on se demande ce que signifie le lion aux pieds de la seconde. Chaque figure est accompagnée d'une courte poésie et du nom d'une des planètes.

En fait de tapisseries, on trouve qu'il est fait mention d'une pièce tissée à Arras, où figuraient les „Sept Ars de Science", dans une quittance qui fut remise en 1385 au duc de Bourgogne. Charles-Quint en possédait plusieurs, parmi lesquelles une représentant les sept arts et les sept âges, et une autre les sept arts et les sept sciences, par quoi il faut sans doute entendre les sciences théologales qui faisaient pendant aux Arts Libéraux dans la fresque d'Andrea da Firenze. Une autre encore avait pour sujet les Sept Arts et saint Augustin, ce qui est assez intéressant, attendu que, comme nous avons déjà eu l'occasion de le signaler, ce saint docteur avait écrit une traité sur les Arts Libé-

raux. De la reine Jeanne d'Evreux nous savons qu'elle possédait une tapisserie où se voyaient les sept sciences [1]).

Plusieurs tapisseries des Arts Libéraux, mais de date moins ancienne, ont été conservées jusqu' à nos jours. Dans certains de ces exemples la personnification de la science elle-même apparaît comme une reine sur son trône, mais on remarque cependant une tendance à traiter la composition avec une plus grande liberté, surtout en groupant plusieurs personnages autour de la figure principale et en occupant les fonds par des meubles de l'époque. Une belle tapisserie caractéristique de cette tendance, probablement exécutée en Touraine au début du 16e siècle, se trouve au Musée des Arts Décoratifs à Paris; le nom Rhétorique s'y lit à côté de la dame qui porte comme emblèmes une couronne balançant sur une verge et un petit plat de métal (fig. 263). Une pièce du Musée de Boston où trône la Musique, pourrait bien avoir appartenu à la même suite.

L'Arithmétique est figurée sur une tapisserie française du 16e siècle, au Musée de Cluny, sous les traits d'une dame assise à une table, entourée de plusieurs seigneurs; elle compte de l'argent et indique du doigt un passage d'un livre. En 1917, on a offert en vente à Berlin une tapisserie tourangelle appartenant à une suite des Arts Libéraux, et sur laquelle les personnes désireuses de s'instruire se présentent pour recevoir l'enseignement à l'école.

On doit reconnaître un caractère assez traditionaliste aux tapisseries avec les figures de l'Arithmétique et de l'Astronomie, qui ont été offertes en vente à New-York il y a quelques années; elles da-

Fig. 271. L'Astronomie. Sculpture française du 16e siècle au Musée de Cluny, Paris. Photo Giraudon.

1) Dehaisnes, Documents, p. 616. Guiffrey, Les Tapisseries, p. 41. Le Même, dans l'Hist. de l'Art dirigée par Michel, III[1], p. 348.

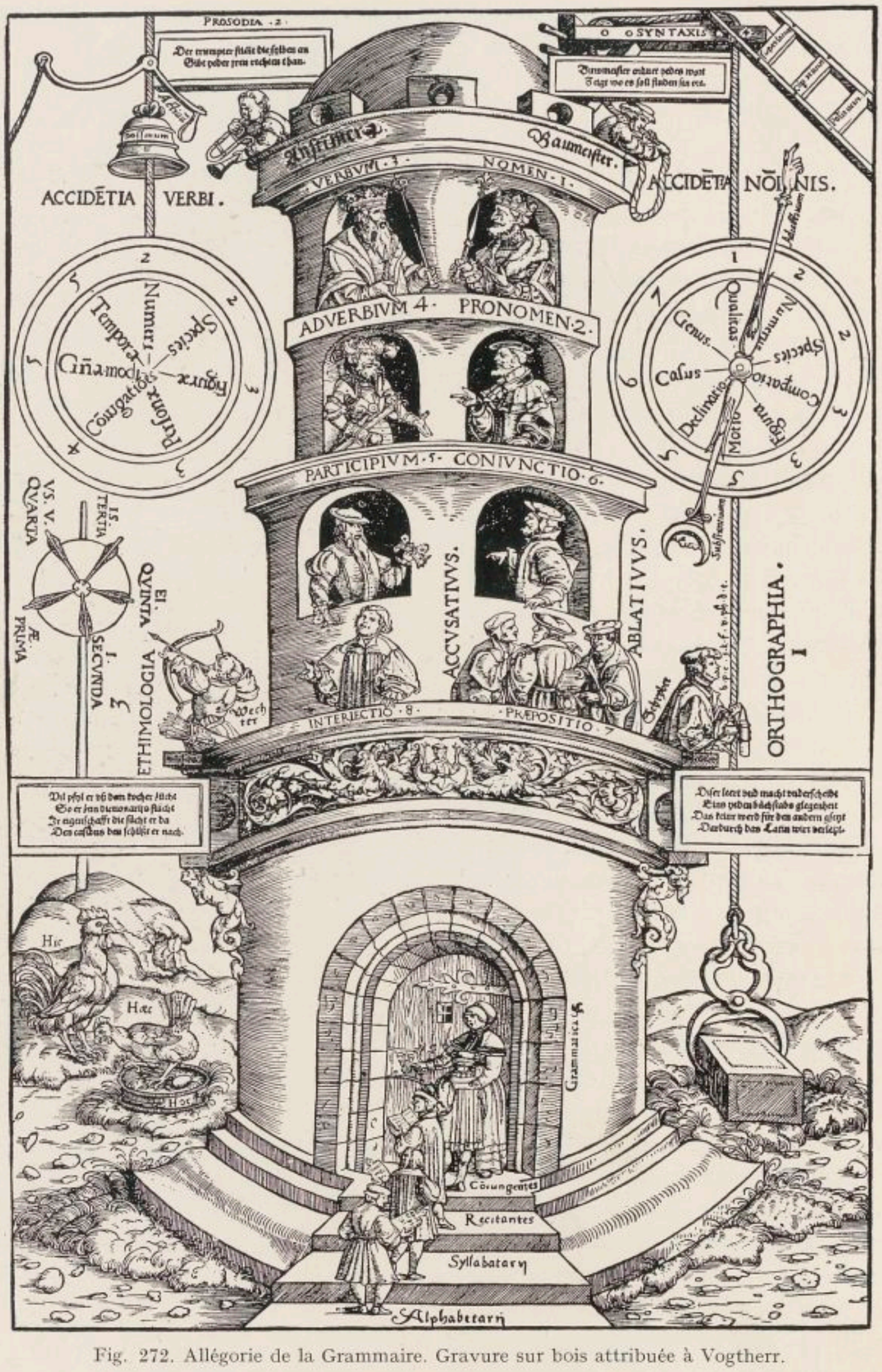


Fig. 272. Allégorie de la Grammaire. Gravure sur bois attribuée à Vogtherr.

tent d'ailleurs de la fin du 15e siècle et sont également de fabrication française [1]).

Parmi les miniatures représentant les Arts Libéraux, nous citerons tout d'abord celles d'Attavante, dans le codex contenant le texte de Capella exécuté pour le roi Corvin de Hongrie, qui est actuellement à la bibliothèque San Marco, à Venise (fig. 264) [2]). Ce sont de belles figures tenant leurs attributs traditionnels. Ils apparaissent également dans les illustrations dont le Lombard Leonardo da Besozzo, qui travaillait au cours de la première moitié du 15e siècle, a enluminé la Chronique Mondiale qui a appartenu jadis à M. Crespi, à Milan [3]).

Fig. 273. L'Astronome de l'Adoration des Mages, de 1496, par Filippino Lippi. Aux Uffizi. Photo Alinari.

Nous retrouvons notre sujet dans la longue suite de gravures qu'on appelle à tort les cartes de tarots de Mantegna (fig. 265, 266); elles ont été imitées en Allemagne par Ladenspilder, et des copies dessinées, représentant l'Astronomie et la Géométrie, probablement d'une main allemande, s'en trouvent au Louvre. Une suite de sept planches du monogrammiste italien B. porte la date 1544. En Allemagne Hans Sebald Beham composa une série de sept gravures où les arts, accompagnés de leurs emblèmes, sont représentés par des femmes ailées. Pencz a donné les personnifications assises et accostées de génies ailés, et Virgile Solis les a gravées jusqu'à trois fois, debout avec leurs attributs.

Il est assez curieux de rencontrer dans une xylographie du monogrammiste D. S. un thème qui remonte au temps de Charlemagne, notamment l'arbre des Arts Libéraux.

---

1) Guiffrey, p. 75. Göbel, op. cit., II, p. 321, 322, fig. 344.
2) D'Ancona, Miniat. fior., p. 96, pl. 96. R. van Marle, op. cit., XIII, p. 467.
3) P. Toesca, La Pittura e la miniatura nella Lombardia, Milan, 1912, p. 482.

Fig. 274. La Géométrie. Statuette en bois, travail néerlandais du 16e siècle. Musée de Berlin. Photo Messbild.

Cette plante symbolique, sur laquelle croissent également différentes formes de philosophie, a son point de départ dans le sein de la Philosophie elle-même, assise sur un trône. Les différentes personnifications sont accompagnées de leurs attributs, tandis que dans le ciel apparaît Dieu le Père, avec le Christ, la Vierge et les docteurs de l'église. Cette gravure décore le titre de la „Margarita philosophica" de Reisch, publiée à Bâle en 1508 (fig. 267) [1]). Les autres sont de moindre importance [2]).

Le musée de Nuremberg possède sept plaquettes dont une, qui porte la date 1554, représente les Arts Libéraux sous l'aspect de femmes nues couchées

---

1) E. Bock, Holzschnitte des Meisters D. S., Berlin, 1924, pl. 11.

2) Pour les miniatures allemandes v. les différentes illustrations du „Wälsche Gast". A. von Oechelhaeuser, Der Bilderkreis zum Wälschen Gaste des Thomasin von Zerclaere, Heidelberg, 1890, pl. 6, 7. G. Karpeles, Allgemeine Gesch. der Litteratur, II, Berlin, 1891, p. 337. Bruck, op. cit., fig. 208. Les emblèmes manquent et les représentants ne sont pas toujours les usuels (Tulius avec la Rhétorique et Melesius avec la Musique). D'autres miniatures allemandes sont reproduites dans Hauber, op. cit., pl. 7. H. Tietze, Beschreib. Verzeichn. der illum. Handschr. in Oesterreich, II, Illum. Handschr. in Salzburg, Leipzig, 1905, fig. 29. Une xylographie où se voient les sept Arts Libéraux près de la Philosophie, qui a trois têtes, avec des pères de l'église et des philosophes païens, sur le titre de Reisch, *Margarita Philosophica*, Strasbourg, 1504 (fig. 268). V. aussi les gravures reproduites dans E. Reiche, Der Gelehrte, fig. 27, 28, 29 (allégories sous l'aspect de travaux manuels et ruraux), fig. 39 (sept hommes assis). E. Reiche, Lehrer, fig. 12 (sept hommes debout, illustration dans R. Zamora, *Miroir de la vie humaine*, Augsbourg, 1479), fig. 37 (Maximilien en discussion avec les représentants des Arts Libéraux; illustration du „Weiszkünig"). Aurelio Marinate, *Somma di tutte le scienze nella quale si tratta delle sette arte liberali etc.*, Tolède, 1510, ne contient comme illustration qu'une figure d'homme écrivant dans son étude, et nous ne croyons pas qu'il s'agisse d'une personnification.

(fig. 269). A cause des objets qui les entourent, on reconnaît facilement l'Arithmétique, la Géométrie et la Musique. Celle qui a près d'elle une balance — qui est un des signes du zodiaque — pourrait personnifier l'Astronomie, puisque l'artiste a mis le soleil au centre, dans le fond. Une autre, en conversation avec des hommes barbus, représente peut-être la Grammaire, attendu qu'une de ses attributions caractéristiques est l'enseignement, à moins que ces personnages ne soient là pour contempler sa parfaite nudité. Nous pouvons supposer que la sixième est la Dialectique, mais quant à la septième, les instruments placés près d'elle ne laissent pas de doute que ce soit la Chimie, bien que cette science ne soit ailleurs jamais comprise dans le cycle des Arts Libéraux. Le Musée de Cluny à Paris possède deux belles sculptures françaises, du 16e siècle, de la Grammaire tenant un livre, et de l'Astronomie portant son globe (fig. 270, 271).

Parfois certains arts libéraux ont été représentés séparément, mais il s'agit alors généralement de gravures ou de

Fig. 275. L'Architecture. Bronze de Jean Boulogne. Musée de Berlin.
Photo du Musée.

petites sculptures, et ce sont des allégories plutôt que des personnifications.

On s'est plu parfois à figurer la Grammaire par une tour, mais il faut plutôt y voir la tour de science vers laquelle la Grammaire conduit un écolier, et à l'interieur de laquelle sont alors représentés Donat et Priscien enseignant, tandis que les personnifications des autres sciences apparaissent plus haut. C'est le thème qu'illustre une gravure sur bois dans l'édition de la Margarita Philosophica de Reisch, parue en 1504 à Strasbourg. Cette même idée a inspiré une xylographie avec une allégorie plus élaborée encore, qui occupe une feuille volante imprimée en 1548 à Zurich et qu'on attribue à Vogtherr (fig. 272). Au Musée National de Munich il y a une sculpture du milieu du 14e siècle, originaire de la Souabe, qui nous montre la Grammaire sous l'aspect d'une femme entourée d'enfants appliqués et paresseux.

Fig. 276. Hippocrate et Galien. Fresque de 1173—81(?) dans la crypte de la Cathédrale d'Anagni. Photo Brogi.

La Rhétorique a trouvé également une illustration allégorique dans la même édition de cette œuvre de Reisch: un lis et une épée sortent de sa bouche et elle est entourée des grands esprits de l'antiquité. D'autre part, une xylographie d'un maître saxon nous en donne une personnification plus simple, sous l'aspect d'une femme vêtue à la mode du temps et tenant en main une feuille de parchemin [1]). L'Arithmétique figure aussi dans l'édition de 1504 de Reisch, elle a pour suivants Bocci et Pythagore. C'est parmi ces mêmes illustrations que nous trouvons l'Astronomie qui indique à Ptolémée, — un roi couronné, — la manière de se servir d'un astrolabe.

D'ailleurs l'Astronomie, ou bien l'Astrologie, — les artistes ne semblent pas toujours avoir saisi la différence, — se rencontre assez souvent.

Dans plusieurs manuscrits du Moyen Âge on voit des astronomes étudiant ou observant les astres [2]), et c'est surtout sous cette image que cette science est représentée dans des gravures allemandes et italiennes, dont quelques-unes servent d'illus-

---

1) Reiche, Gelehrte, fig. 87.
2) Lacroix, Sciences, fig. 58, 61, 68.

tration à des livres [1]). La vieille sorcière qui, sur une des xylographies de Weiditz dans le livre de la Fortune de Pétrarque, soutient les sphères étoilées, semble représenter le système solaire plutôt que la science astronomique. L'astronomie assise sur un trône et tenant les sphères et l'astrolabe entre Ptolémée et Uranie, fait cependant l'objet d'une inscription qu'on rencontre sur la première page de l'ouvrage intitulé „Sphaerae Mundi", publié à Venise en 1490 [2]).

Une allégorie élaborée de Dame Astrologie avec les trois Parques forme l'objet d'un traité de la Cabale chrétienne que Jean Thénaud dédia à François Ier et qui se trouve à la bibliothèque de l'Arsenal [3]). Il existe évidemment des œuvres nombreuses dont les sujets ont des rapports avec l'astronomie, mais sans qu'elles fassent partie de la matière de ce chapitre.

Fig. 277. La Peinture. Relief giottesque sur le Campanile de Florence. Photo Alinari.

Sur le tableau de l'Adoration des Mages que Filippo Lippi exécuta en 1496, figure au premier plan, à gauche, un vieillard tenant entre ses mains un astrolabe. Selon Vasari ce serait Pier Francesco de' Medici qui s'est fait représenter ici comme astronome (fig. 273) [4]).

Il existe une statuette en bronze de l'Astronomie, par Jean de Bologne, dont des exemplaires se trouvent au Louvre, au Musée de Berlin et au Musée National de

---

1) Estampes de Brosamer, de Pencz (Mercure, de la suite des planètes), xylographie dans l'édition de 1537, à Augsbourg, des Consolations de Boèce, dans l'Epitome de Johannis de Monte-Regio, Bâle, 1543.

2) F. Hermanin, La Vita nelle vecchie stampe, Spolète, 1928, p. 20. A. Calabi, L'Incisione italiana, Milan, 1931, pl. 25.

3) Lacroix, Sciences, fig. 155. Passavant, op. cit., IV, p. 156, mentionne une gravure du monogrammiste T.T. datée 1521, avec une femme portant une sphère, et sous le titre „Astrologia".

4) Cette figure fut copiée par Cristofano dell'Altissimo dans la série de portraits des Médicis que commanda le grand-duc Cosme Ier.

Florence. Ce dernier musée possède aussi une grande statue en marbre connue sous le nom de l'Architecture, dont une réduction en bronze fait pendant à une Astronomie debout et posant le pied sur une sphère [1]). Quant à une autre figure qui, assise, tient un compas, une règle et un quadrant (à moins que ce ne soit un croissant ou un triangle), nous n'oserions affirmer qu'il ne soit pas plus exact d'y voir une personnification de la Géométrie. Sur le terrain de cette dernière science, on peut citer une fresque curieuse de la fin du 13e siècle, au Baptistère de Parme, qui comporte les personnifications des quatre dimensions [2]). On la reconnaît aussi dans une statuette en bois sculpté, travail néerlandais du milieu du 16e siècle, au Musée de Berlin (fig. 274) (N° 7816), ainsi que dans des gravures de la main d'Alart Claessen et de Corneille Matsys. D'autre part, on a voulu reconnaître la Dialectique dans une figure de femme tenant une toile d'araignée, que Paolo Véronèse a peinte dans la salle du collège du Palais des Doges à Venise [3]); bien que l'emblème se prête à cette interprétation, nous nous demandons, d'autant plus que nous n'en connaissons pas d'autre exemple, si la dénomination traditionelle d',,Industria", — c'est-à-dire l'Application, —

Fig. 278. La Philosophie. Estampe ferraraise(?) de la fin du 15e siècle. Photo British Museum.

1) W. von Bode, Die italien. Bronzestatuetten der Renaissance, III, Berlin, 1907, p. 4, pl. 193. F. Goldschmidt, K. Museen zu Berlin, Beschreib. der Bildw. der christl. Epochen; II Die ital. Bronzen der Renaiss. u. der Barok, Berlin, 1914, Nos 132, 133.

2) L. Testi, Le Baptistère de Parme, Florence, 1916, fig. 189.

3) Fiocco, Veronese, p. 183, pl. 77.

sous laquelle cette allégorie est connue, n'en traduit pas mieux le sens. Nous avons retrouvé la représentation de la femme à la toile d'araignée sur un plat en faïence d'Urbino, du 16e siècle, qui est au Musée de Pesaro.

La vogue extraordinaire des représentations des Arts Libéraux n'était pas due uniquement au goût qu'on ressentait pour les sciences elles-mêmes, mais aussi au sentiment que leur connaissance est une des voies par où l'homme peut se rapprocher de Dieu, aussi bien que par la pratique des vertus dans lesquelles consiste la vie contemplative. En outre, le fait que les différentes branches de l'activité humaine parvenaient à fournir ce répertoire de symboles empruntés aux arts techniques et mécaniques, devait, nous semble-t-il, mettre en évidence que l'activité journalière de l'homme avait également sa noblesse et son côté éthique, qui pouvaient être de quelque secours pour l'obtention de son salut.

Fig. 279. La Philosophie. Gravure sur bois allemande de 1502.

Cependant la corrélation était bien plus étroite encore entre les Vertus et les Arts Libéraux. Déjà Théodulfe décrit les premières comme des fruits qui croissent sur l'arbre de la science, et sur des chapiteaux du 12e siècle, au musée de la ville de Cluny, nous voyons les vertus mises en parallèle avec les sciences et les saisons. Au 14e siècle les Arts Libéraux ont été associés aux Vertus de diverses manières et à plusieurs reprises. Dans la Chanson de la vertu, de Bartolomeo di Bartolo, ils se rencontrent continuellement ensemble. Les Arts et les Vertus, personnifiés, rendent hommage à saint Augustin, dans une fresque de la fin du 14e siècle, à l'église Saint-François de Pistoie. Ils sont également réunis sur le tombeau érigé par Pollajuolo pour le pape Sixte IV, puis encore sur des devants de cassoni comme ceux que nous avons passés

en revue. Dans une tapisserie bruxelloise d'environ 1525, qui fait partie de la collection royale d'Espagne, les Vertus et les Vices sont représentés les uns en face des autres, tandis qu'au centre les sept Arts Libéraux construisent le char de la Sagesse [1]). On retrouve cette figuration parmi les illustrations du „Weiskunig" et du „Theuerdank".

Fig. 280. La Jurisprudence. Chapiteau sculpté du 15e siècle au Palais Ducal de Venise. Photo Alinari.

Il est évident qu'il existe certaines branches du savoir humain qui n'appartiennent pas au répertoire des Arts Libéraux.

Richard de Fournival, chancelier de l'église d'Amiens, a écrit vers le milieu du 13e siècle un traité dans lequel il divisait les sciences en quatre catégories. La première était constituée par les sciences philosophiques qui comprenaient, outre les arts libéraux, la physique, la métaphysique, la morale, la poésie et quelques autres. Venaient ensuite deux groupes de sciences lucratives, formés par la médecine et la jurisprudence, chacune avec ses subdivisions. Enfin la théologie, partagée entre la Bible avec ses commentateurs, et les écrits des docteurs de l'Église.

Fig. 281. L'Astrologie par Ambrogio Lorenzetti. Palais Public, Sienne. Photo Lombardi.

Ce programme ne paraît pas très judicieux et est incomplet; aussi, nous ne trouvons pas qu'il ait rencontré beaucoup d'adhésion.

Une autre répartition est celle qui est adoptée dans le „Speculum doctrinale" de Vincent de Beauvais, où la division se fait d'abord entre Sapientia, Virtus, et Necessitas; cette dernière se partage ensuite entre les divers arts mécaniques, parmi lesquels figurent le tissage de la laine, l'architecture, la navigation, l'agriculture, la chasse, la médecine, et „Theatrica", terme qu'on pourrait traduire par l'art du spectacle.

De ces arts mécaniques, nous trouvons l'illustration la plus complète sur les

---

1) Göbel, op. cit., I, pl. 87. V. aussi Le Même, I, p. 59.

reliefs giottesques du campanile de Florence, où ils apparaissent à côté des Arts Libéraux (Vol. I, fig. 143, 383). Toutefois la Médecine manque, et le cycle a été assez élargi, car nous y voyons encore l'élevage des troupeaux, représenté par Jabal sous sa tente, le travail du fer, figuré par Tubalcaïn en action, l'art de la faïence, l'équitation (Vol. I, fig. 126), la jurisprudence, le commerce, l'éducation (Vol. I, fig. 356), la sculpture, la peinture, la logique et la poésie. Il peut être intéressant d'observer que le char de course attelé de deux chevaux signifie la „Theatrica" (Vol. I, fig. 118), mais nous ne saurions indiquer le sens qu'il convient d'attribuer à plusieurs autres images allégoriques faisant partie de ces reliefs, attendu que les interprétations qui ont été proposées ne nous semblent pas exactes.

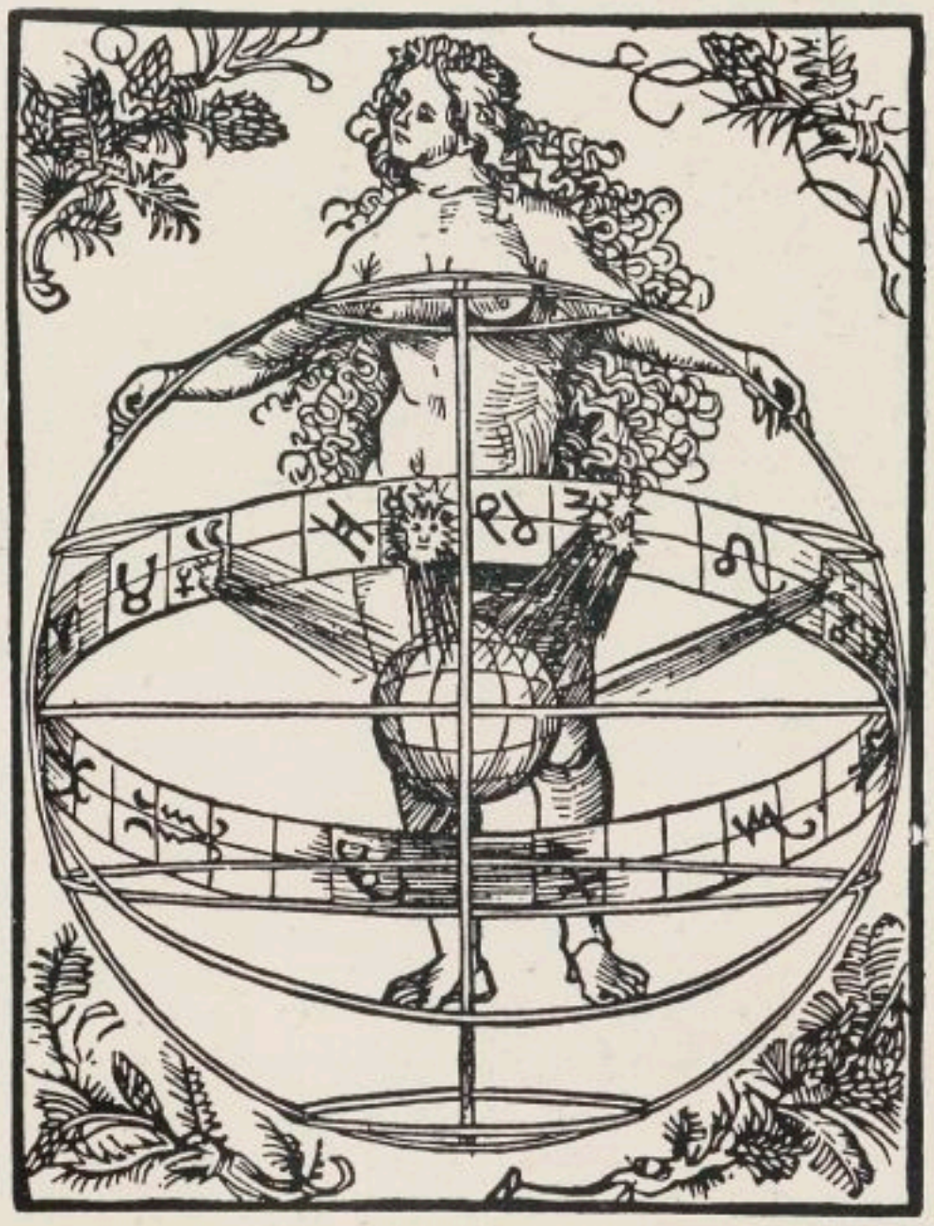


Fig. 282. L'Astrologie. Gravure sur bois de 1502 par le "Maître des illustrations de Celtis".

Nous rencontrons une connaissance très précise du cycle de Vincent de Beauvais, dans un texte qui donne une description de la décoration de la bibliothèque du monastère de Brandebourg et dont il a été question plus haut. Une plus grande liberté caractérise le choix des sujets, dans l'ensemble des personnifications dont Agostino di Duccio a décoré le Mausolée des Malatesta, a Rimini, quoique là encore on découvre des réminiscences du répertoire de Vincent de Beauvais, à travers de nombreuses variantes et additions. Ainsi, l'Agriculture y correspond avec celle d'autres séries plus anciennes, et d'autre part, la figure dans lequelle on a voulu voir une personnification de l'Architecture nous paraît être celle de la Géométrie [1]). D'ailleurs l'incertitude quant à l'interprétation des figures à Rimini est très grande. Pour l'une d'elles on hésite entre l'Éducation et l'Éthique; pour une autre, entre la Peinture et l'Arithmétique. Il est certain que la présence de l'Éducation et de la Peinture répondrait tout au moins à leurs analogues sur les reliefs du campanile florentin. En ce qui concerne les personnifications des sciences,

1) Sinon la géométrie serait personnifiée par une autre figure de femme, sans aucun attribut, ce qui ne semble guère admissible.

Fig. 283. Personnifications de la Mélodie, de l'Écho et de la Montagne de Bethléhem. Miniature byzantine du 10e siècle à la Bibliothèque Nationale.

qui semblent surtout assez nombreuses à Rimini, nous inclinons à croire que celle qu'on y appelle Géographie était pour l'artiste l'Astronomie, et que celui-ci a voulu représenter l'Astrologie par la figure de femme qui tient un sphère. Ensuite, il nous paraît douteux que la femme avec une trompe symbolise vraiment l'Histoire. Une autre figure de femme, sans ancun attribut, pourrait personnifier les Mathématiques, mais nous n'en voyons pas de raisons bien convaincantes. Nous hésitons moins pour admettre que celle qui porte des fleurs et des fruits est l'image de la Botanique, et que la danseuse avec sa flûte, — attribut dont il ne subsiste qu'un tronçon — symbolise la Danse.

Fig. 284. Le Premier ton de la Musique. Relief roman au Musée de la ville de Cluny. Photo Pouzet.

Mais les Sept Arts mécaniques de Vincent de Beauvais ont le plus souvent trouvé des illustrateurs séparément. Arrêtons-nous un instant à ces images.

L'architecture avait déjà été mentionnée par Capella dans son „De Nuptiis", et avait été représentée en image longtemps avant que le docte écrivain français composât son traité. On en découvre un exemple dans l'encadrement d'une miniature byzantine du 6e siècle, à la bibliothèque de Vienne, dont la figure principale est la princesse Anicia Juliana [1]): nous y voyons de petits angelots occupés à une

1) Premerstein, Wessely et Mantuani, Dioscurides, Leyde, 1906. Premerstein, Anicia Juliana, Jahrb. kunsthist. Samml. des allerh. Kaiserhauses, XXIV, 1903, p. 105. E. Diez, Die Miniaturen des Wiener Dioskurides, Vienne, 1903.

construction. Un autre spécimen serait, d'après l'interprétation proposée par Viollet-le Duc et admise par M. Mâle, le personnage barbu que l'on aperçoit au portail nord de la cathédrale de Chartres, tenant une règle et un compas. Ces attributs pourraient aussi bien se rapporter à la Géométrie, mais c'est fort peu probable ici, puisque les Arts Libéraux sont toujours personnifiés par des femmes. Un autre argument qui milite en faveur de l'interprétation indiquée, c'est que cette figure est accompagnée de celle de la Peinture. Nous avons déjà mentionné la Sculpture et l'Architecture de Jean Boulogne et la reproduction en bronze au Musée de Berlin (fig. 275).

Fig. 285. Le Troisième ton de la Musique. Relief roman au Musée de la ville de Cluny. Photo Pouzet.

De l'art de travailler la laine, de la „Theatrica" et de la navigation nous ne connaissons d'autres images que les reliefs giottesques, et deux nielles cités par Passavant [1]). La chasse compte parmi les passe-temps qui ont donné lieu le plus souvent à des illustrations, mais comme art mécanique nous ne nous souvenons pas de l'avoir rencontrée en dehors de la décoration de la bibliothèque monastique de Brandebourg. Cependant l'habitude, pendant les premiers siècles chrétiens, de peindre des scènes de chasse dans les églises, pourrait s'expliquer par le fait que cette occupation faisait partie d'un répertoire reconnu; d'ailleurs, à côté de la chasse y figurait l'agriculture [2]), qui est également

1) Passavant, op. cit., I, p. 281.
2) v. Vol. I, p. 202.

un des arts mécaniques dont Vincent de Beauvais composa plus tard son cycle.

Si l'on admet que les images des labeurs d'Adam, de Caïn et d'Abel gardant les troupeaux, sont des illustrations de l'art de l'agriculture, nous en trouvons également un exemple au portail nord de la cathédrale de Chartres. Jabal sous sa tente qui, dans les reliefs giottesques, constituerait une autre image de l'art agricole, apparaît encore sur le portail nord de la cathédrale de Reims, et parmi les reliefs d'Agostino di Duccio, à Rimini, nous voyons une jeune fille portant une bêche et des fleurs, qui sans aucun doute personnifie l'agriculture. Dans la description rimée, datant apparemment de la fin du 14e siècle, que l'on possède des vitraux de la bibliothèque du monastère de Saint-Albans en Angleterre, et qui comprend l'Agronomie, les noms de Pallade et de Virgile figurent dans les marges à l'endroit où il est question de l'élevage; il est probable que ces deux personnages ont été choisis pour symboliser cette science.

Fig. 286. Le Quatrième ton de la Musique. Relief roman au Musée de la ville de Cluny. Photo Pouzet.

La Médecine, qui est également nommée parmi les arts mécaniques du cycle de Vincent de Beauvais, a été parfois représentée ensemble avec les Arts Libéraux, comme nous l'avons vu par exemple à la cathédrale de Fribourg. Elle figure aux portails d'un assez grand nombre de cathédrales françaises du 13e siècle, parmi lesquelles nous citerons celles de Sens, de Laon, d'Auxerre et de Reims. Dans quelques-uns de ces spécimens, elle apparaît sous les traits d'un personnage regardant une fiole, qui est sans doute sensée contenir l'urine d'un

malade [1]). Viollet-le-Duc croyait reconnaître encore la Médecine dans un personnage avec des plantes sous les pieds, à la cathédrale de Chartres.

Fig. 287. La Musique. Relief en bois du milieu du 14e siècle à la Cathédrale de Cologne. Photo Kunstgesch. Seminar, Marbourg.

J'ai déjà mentionné une coupe en ivoire, travail français du 14e siècle, qui appartient au trésor de la cathédrale de Milan. La Médecine y figure, accompagnée des Arts Libéraux [2]); elle y est représentée par un médecin qui regarde encore le contenu d'une fiole. Il en est de même, d'ailleurs, sur le relief giottesque du campanile, ainsi que sur la fresque de Mirtetto au Salone de Padoue, où une femme se tient debout devant un médecin assis [3]).

Une image entièrement différente doit avoir été celle de la Médecine dans la bibliothèque du monastère de Brandebourg, dont il nous reste une description assez détaillée. C'était une femme assise, portant la couronne royale et tenant une boîte, entre les saints Côme et Damien. Plus bas était représentée la Pharmacie. Hippocrate, Galien et les chirurgiens Guillaume et Brunus sont mentionnés dans la description des vitraux de Saint-Albans. Ces deux grands médecins de l'antiquité figurent aussi sur une fresque, exécutée

1) Mâle, L'Art du XIIIe siècle, p. 116, 117.
2) Koechlin, op. cit., I, p. 452; II, N° 1243, pl. 203.
3) Barzon, op. cit., p. 82 et fig. 44*c*.

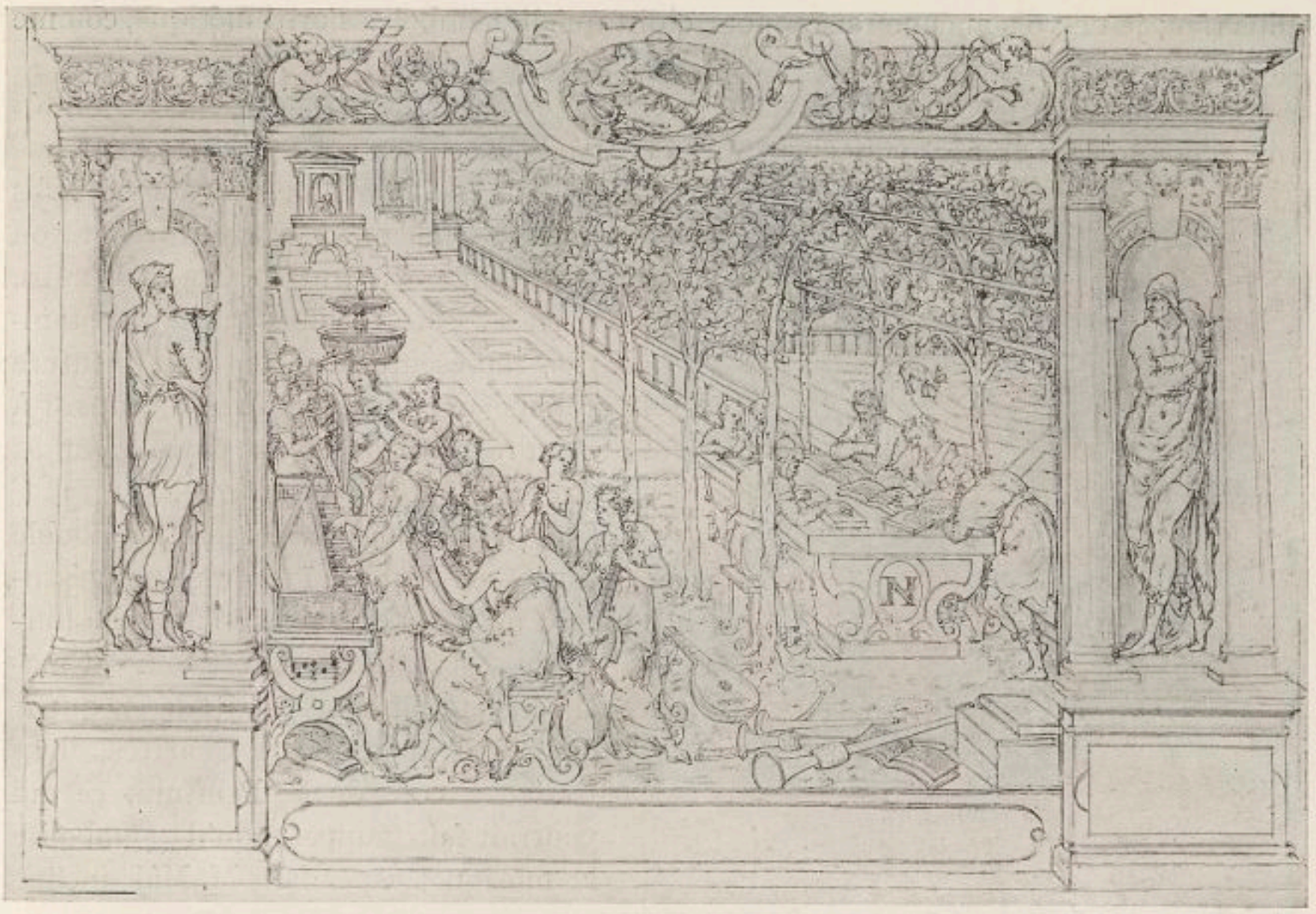


Fig. 288. La Musique. Dessin de Delaune, au Musée du Louvre. Photo Arch. phot. d'art et d'hist.

probablement entre 1173 et 1181, dans la crypte de la cathédrale d'Anagni (fig. 276), tandis qu' à la Galerie de Forli nous trouvons une fresque detachée, attribuée à Melozzo, et représentant un pharmacien ou un herboriste qui pile avec un geste violent des drogues dans un énorme mortier.

Les difficultés que présente l'étude de la médecine ont fourni la matière d'une sorte d'allégorie, représentée sur une gravure en bois dans le „Veritable art de distiller" de Brunschwig, paru à Strasbourg en 1512. Goltzius a consacré quatre gravures au métier du médecin.

Bien qu'ils ne soient pas compris parmi les arts mécaniques dont traite Vincent de Beauvais, il y a lieu de mentionner ici encore la peinture, la sculpture et l'art du forgeron qu'on rencontre tous trois parmi les reliefs du campanile de Florence; nous devons même ajouter que, pour ce qui concerne la sculpture, nous ne connaissons point d'autre exemple.

La peinture est encore l'occupation de petits génies dans la décoration marginale de la miniature byzantine du 6e siècle que nous avons mentionnée plus haut. Au portail nord de Chartres, l'homme tenant une palette est sans aucun doute une personnification de la peinture. Une des jolies figures de femme d'Agostino di Duccio, qui tient également une palette, peut avoir porté dans l'autre main un pinceau dont il ne reste

plus rien; je ne vois aucune raison pour croire qu'elle symbolise l'arithmétique, comme on l'a cru parfois.

Le relief giottesque, à Florence, a le caractère d'une scène de genre plutôt que d'une allégorie; on y voit un peintre occupé dans son atelier (fig. 277). Enfin une fresque de Miretto, à Padoue, nous montre également un peintre et son aide vaquant à leur métier [1]). D'autre part, Passarotti, dans une de ses estampes, représente le génie de la peinture comme une femme ailée, s'occupant à peindre pendant qu'un putto tient sa palette [2]).

Fig. 289. La Musique. Dessin de Huber au Musée de Budapest. Photo du Musée.

Quant à l'art du forgeron, le double aspect de Tubalcaïn comme représentant de la sonorité et de l'art métallurgique, est cause qu'il est souvent malaisé d'établir avec certitude en quelle qualité il apparaît. A Chartres, il se trouve à côté de la Peinture, ce qui pourrait faire supposer qu'il y symbolise la musique; cependant M. Mâle incline en sens contraire. Il se retrouve encore à Reims. Enfin, dans le relief giottesque, il a si nettement endossé son caractère de forgeron qu'il ne peut y avoir de doute sur l'intention de l'artiste.

Les Arts et les Sciences qui n'appartiennent ni au groupe des Arts Libéraux ni à celui des Arts Mécaniques, ont naturellement aussi attiré l'attention des artistes, mais leurs représentations sont assurément beaucoup moins fréquentes, surtout en comparaison du premier de ces deux groupes.

Il est assez intéressant de noter qui Pinturicchio et ses aides exécutèrent au palais du Belvédère une décoration commandée par le Pape Innocent VIII qui existe encore en partie, et où il y a une série de sciences dont font partie l'Alchimie et la Géographie.

---

1) Barzon, op. cit., fig. 56b.

2) Pittaluga, op. cit., fig. 258. Bartsch, op. cit., IX, p. 300, mentionne une gravure anonyme allemande datée 1593, avec une personnification de la Peinture.

Nous nous sommes déjà occupé des représentations de la Philosophie en rapport avec les Arts Libéraux. Elle a cependant été représentée aussi séparément. Dans une

Figs. 290 et 291. La Musique. Deux panneaux attribués à Cossa, Musée de Budapest.
Photo Haufstaengl.

miniature des premières années du 13e siècle, elle apparaît comme une princesse avec un sceptre en main, à Boèce qui met par écrit les consolations qu'elle lui offre [1]).

1) H. Karlingen, Die hochromanische Wandmalerei in Regensburg, Munich-Berlin-Leipzig, 1920, pl. 20. Une miniature française du 15e siècle, de ,,Dame Philosophie", est reproduite dans Lacroix, Sciences, fig. 51.

Fig. 292. La Musique, par Parentino. Musée de Berlin. Photo Haufstaengl.

La description que Boèce a donnée de la Philosophie, a trouvé des interprètes parmi les sculpteurs des cathédrales françaises [1]), surtout à Laon, où la figure avec la tête dans les nuages et avec un escalier placé contre elle, ne laisse aucun doute à cet égard. A Sens, l'image de la Philosophie avec un sceptre et un livre ouvert, tout en offrant moins de points saillants, paraît dériver de cette même source littéraire. Le sceptre se trouvait également dans la main de la Philosophie, sur la fresque de Brandebourg dont nous possédons la description par Schedel. Elle était encore représentée dans une autre bibliothèque monastique allemande, notamment à Niederaltaich, en Bavière, où elle figurait dans un vitrail. A Saint-Albans les figures des philosophes Aristote, Porphyre et Platon avaient pris la place de la personnification.

La Philosophie telle que l'avait conçue Boèce a été peinte par Ambrogio Lorenzetti, dans l'encadrement d'une de ses fresques allégoriques du Palais Public de Sienne. Au Salone de Padoue c'est un personnage absorbé par ses réflexions, la tête appuyée sur la main, du moins si la figure en question symbolise réellement la Philosophie [2]). Dans la suite de ses reliefs à Rimini, Agostino di Duccio la représente sur une globe et portant une couronne; les trois têtes dont celle-ci est ornée

---

1) Mâle, Les Arts Libéraux.
2) Barzon, fig. 58*c*.

symboliseraient les trois formes de philosophie: realia, rationalia et moralia. Le quattrocento florentin a laissé des images de la Philosophie sur le tombeau pontifical de Pollajuolo et dans la fresque du Triomphe de saint Thomas d'Aquin, par Filippino Lippi, à Sta Maria Sopra Minerva de Rome. Une des cinquante petites gravures qui passent sous le nom de jeu de tarots de Mantegna, nous montre la Philosophie armée d'une longue flèche et tenant un bouclier (fig. 278). Dürer en fit une copie à la plume qui se trouve au British Museum, et il s'en inspira pour plusieurs de ses gravures.

Fig. 293. Allégorie de la Musique, par Filippino Lippi. Musée de Berlin. Photo Haufstaengl.

On croit aussi pouvoir rattacher à un dessin de Dürer une xylographie qui représente la Philosophie sous l'aspect d'une reine assise sur un trône avec une couronne et un sceptre, dans l'édition du „Quatuor Libri Amorum" de Celtis, publiée à Nuremberg en 1502 (fig. 279).

Enfin, parmi les figures exécutées par Raphaël sur les voûtes de la „Stanza della Segnatura", se trouve une personnification de la Philosophie qui se différencie de toutes les autres: elle est assise sur un trône dont les piliers sont couronnés de statues égyptiennes de la Fertilité, et elle est représentée avec des livres traitant de la philosophie morale et naturelle, tandis que deux putti soutiennent une banderole où se lit l'inscription „Causarum Cognitio".

Marc Antoine a exécuté une gravure de la Philosophie, d'après la figure peinte par Raphaël sur la base de la statue de Minerve, dans son „École d'Athènes". Lambert Savius de Liège, à son tour, a imité la gravure de Marc Antoine. On doit encore à ce dernier une estampe sur laquelle on a cru reconnaître la Philosophie accompagnée de l'Éloquence et de la Science.

Quant aux autres occupations de l'esprit humain, nous passerons rapidement en

revue les différentes façons dont elles ont été représentées, en commençant par celle qui présente par excellence un caractère sacré, c'est-à-dire la Théologie.

On admet généralement que quatre figures appartenant à la moitié de gauche de la fresque d'Andrea da Firenze, dans la chapelle des Espagnols, représentent quatre aspects de la Théologie. La première à partir du bord, qui gesticule et aux pieds de laquelle se tient Denys l'Aréopagite, est la Théologie proprement dite. La Théologie spéculative est une figure couronnée tenant un livre et une petite harpe(?); Boèce contemple la plume avec laquelle il s'apprête à écrire sur les pages d'un livre qu'il tient ouvert sur ses genoux. La Théologie révélée ou mystique est une personne respirant la jeunesse et la douceur, qui paraît porter un faucon sur le poing, pendant que saint Jean Damascène, qui est assis plus bas, se dispose à écrire. La Théologie polémiste est cuirassée, armée d'un arc et d'une flèche; à ses pieds se trouve saint Augustin.

Fig. 294. La Musique. Relief du 16e siècle au Palais Ducal de Mantoue. Photo Premi.

Ce sont là les plus importantes représentations que nous ayons de la Théologie. La description qui nous est restée de la bibliothèque du monastère de Niederaltaich, en Bavière, nous apprend qu'on y voyait la Théologie assise sur un trône, la tête ceinte d'une tiare et un sceptre à la main. Au contraire, ce sont des théologiens illustres et non la Théologie elle-même que représentaient les vitraux de Saint-Albans. Une image très étrange de la Théologie est celle qui appartient à la suite de cinquante petites estampes, probablement ferraraises, de la fin du 15e siècle: au-dessus d'un globe étoilé, on y voit apparaître, jusqu' aux genoux, une figure dont la tête a deux visages, d'un côté d'une jeune femme, de l'autre d'un homme barbu. Raphaël, dans un des médaillons du plafond de la Stanza du Vatican, nous montre la Théologie assise sur les nuées et étendant un doigt vers la terre; deux angelots à côté d'elle soutiennent une banderole, dont l'inscription nous apprend que le sujet est la personnification de la connaissance des choses divines.

La Logique, dans la suite des cinquante estampes dont il vient d'être question, tient dans sa main, en guise d'emblème, un petit dragon sous un voile, qu'elle regarde avec étonnement. Une allégorie compliquée, dont l'idée fondamentale est une chasse dans laquelle le chasseur, qui est la Logique, est représenté à pied, à la poursuite d'un lièvre qui est le problème, se voit sur une xylographie dans la „Logica memoratina" de Murner, imprimée en 1509 à Strasbourg.

Fig. 295. Linus et Musée. Dessin de l'école des Pollajuolo, British Museum. Photo du Museé.

Une allégorie de la Jurisprudence se rencontre parmi les reliefs du campanile de Florence: un personnage austère, assis sur un trône à niche, remet un livre à deux hommes se tenant à genoux, pendant que deux autres les observent. On a voulu y reconnaître une illustration de l'origine auguste des lois. On rencontre le même sujet parmi les chapiteaux du début du 15e siècle au Palais Ducal de Venise (fig. 280). Pour les personnifications du droit canonique et du droit civil, il nous faut revenir à la chapelle des Espagnols. Le premier s'y présente comme une femme couronnée tenant une épée et un globe, tandis que l'empereur Justinien est assis près d'elle comme son représentant. La personnification du second, d'un aspect remarquablement sérieux, porte dans la main le modèle d'une église et est accompagnée du pape Clément IV. L'image placée à côté, qui représente la Loi Nouvelle, c'est-à-dire l'Évangile, sort de notre sujet. Justinien, Gra-

tien et d'autres législateurs célèbres figuraient dans les vitraux de Saint-Albans.

A la bibliothèque monastique de Brandebourg, les deux branches des Lois, — civiles et canoniques, — revêtaient l'aspect attrayant de deux femmes couronnées, assises sur des trônes et se donnant la main. La fresque de Raphaël, dans une lunette de la „Stanza della Segnatura", qui passe parfois à tort sous le nom de la Jurisprudence, représente en réalité trois Vertus: la Force, la Vérité et la Tempérance. Il est vrai qu'on observe immédiatement au-dessous deux scènes qui ont rapport à l'histoire du droit, à savoir l'empereur Justinien remettant les pandectes à Tribonien, et le pape Grégoire IX promulguant les décrétales.

Fig. 296. La Muse Melpomène. Estampe ferraraise(?) de la fin du 15e siècle. Photo British Museum.

Les mathématiques ont été représentées par Holbein dans une xylographie qui a servi au titre de l'édition des „Annotations" d'Érasme, parue à Bâle en 1519, et ensuite à quelques autres publications; on y voit des enfants jouant avec des instruments de mesurage et de calcul. Une estampe qui n'a pas à proprement parler pour sujet les Mathématiques, mais plutôt quatre savants s'appliquant à cette science, a été attribuée au même artiste [1]).

On a considéré aussi comme une personnification des Mathématiques une des figures d'Agostino di Duccio à Rimini, mais cette interprétation nous paraît pour le moins très douteuse, à cause de l'ab-

1) Passavant, op. cit., III, p. 389.

sence de tout attribut. Et nous ne sommes pas plus convaincu que l'artiste qui a créé cette suite d'allégories ait réellement visé l'Histoire quand il a sculpté cette figure debout sur un globe tenant une trompe, ou la Géographie quand il a exécuté cette autre qui semble manier un astrolabe et qui nous paraît donc plutôt symboliser l'Astronomie. Au Louvre on trouve une sculpture du "Génie de l'histoire", exécutée vers 1564 par Tremyn Roussel; c'est un ange qui écrit dans un volume.

Les sciences naturelles ne doivent guère avoir joui d'une vogue quelque peu générale. Une étrange allégorie que présente une xylographie, attribuée parfois à Holbein, et contenue dans l'édition des Consolations de Boèce, publiée à Augsbourg en 1537, est habituellement appelée „Les Sciences naturelles en face de la Philosophie" [1]). A Saint-Albans, elles étaient représentées par un certain „Bartholomaeus"; il s'agissait sans doute de Barthélémy de Glanville, dont le traité sur les „propriétés des choses" était à cette époque l'ouvrage le plus répandu qui traitait de ces sciences. Dans la bibliothèque du monastère de Niederaltaich se voyait une représentation de la Physique. La Botanique fait partie du cycle d'Agostino di Duccio.

Fig. 297. La Muse Clio. Estampe ferraraise(?) de la fin du 15e siècle. Photo British Museum.

Nous avons peut-être lieu de reconnaître l'Alchimie dans la figure du portail nord de la cathédrale de Chartres, qui porte le nom de „Magus" et qui tient une banderole,

1) Lacroix, Sciences, fig. 52.

tandis qu' à ses pieds se trouve un dragon ailé; aussi M. Mâle opine-t-il pour y voir l'Alchimie ou l'Astrologie. Une fresque du Palazzo Vecchio de Florence, peinte en 1570 par Stradan, a pour sujet un laboratoire d'alchimiste, à moins qu'il ne faille y voir une verrerie, comme le veulent d'autres commentateurs [1]). Breughel le Vieux nous a légué dans une de ses estampes une caricature de l'Alchimiste.

Comme nous l'avons signalé déjà, les artistes du Moyen Âge et de la Renaissance ne faisaient pas toujours une distinction bien nette entre l'Astronomie et l'Astrologie.

Fig. 298. Le Parnasse par Mantegna. Musée du Louvre. Photo Alinari.

Nous sommes cependant portés à croire, que, pour autant que l'astrolabe était l'emblème de l'Astronomie, la tendance était de donner à l'Astrologie pour attribut les sphères célestes, ce qui dans un certain sens paraît logique, attendu que le zodiaque est invariablement représenté comme un cercle entourant la terre. Ainsi dans l'encadrement d'une de ses fresques au Palais Public de Sienne, Ambrogio Lorenzetti a mis la sphère entre les mains de l'Astrologie, dont il donne le nom en toutes lettres (fig. 281), et c'est ce qui nous confirme dans notre opinion que le personnage qui, dans la série des reliefs d'Agostino di Duccio à Rimini, est représenté avec ce même accessoire, personnifie également cette science occulte.

D'autres personnifications de l'Astrologie se voient, d'abord dans une xylographie, attribuée autrefois à Dürer, et actuellement au „Maître des illustrations de Celtis", au haut de la feuille qui contient le „Prognosticon de Stabius", de 1502 (fig. 282); ensuite, dans une des estampes de Virgile Solis; et probablement aussi dans une gravure d'après le Parmesan, montrant une femme en méditation près d'une sphère. Campagnola fit de l'Astrologie le sujet d'une gravure qui a été répétée à trois reprises; le dragon agressif, le crâne et les ossements en accentuent le caractère occulte par la note lugubre qu'ils y ajoutent.

Dans un codex de la bibliothèque du prince Trivulzio, une miniature de 1461 représente l'astrologue Raphaël da Vimercate offrant à Galeazzo Maria Sforza son

---

1) A. Lenzi, Il Palazzo Vecchio, Rome, Florence, 1929, fig. à la p. 253. Voss, op. cit., fig. 120.

horoscope [1]). Cependant ces quelques images de l'Astrologie et des astrologues sont peu nombreuses en comparaison des illustrations relatives à cette science elle-même, au zodiaque, aux planètes et à leurs influences. L'énorme cycle des figures du Salone de Padoue n'est en somme qu'une représentation des effets exercés par les planètes sur les destinées humaines, et dans la décoration que Cossa exécuta pour le duc Borso au palais Schifanoia de Ferrare, ces influences entrent également pour une part importante. Ce genre de sujets a été souvent traité en tapisserie en dehors de l'Italie [2]); mais nous n'avons pas à nous en occuper dans ce chapitre.

Fig. 299. La Muse Melpomène. Fresque de l'école ombrienne du début du 16e siècle. Galerie du Capitole, Rome. Photo Alinari.

Un homme dans l'attitude d'une scribe, qu'on découvre parmi les innombrables figures du Salone de Padoue, symbolise peut-être l'écriture, ou mieux encore la littérature [3]). La poésie est représentée par Orphée dans le relief de Luca della Robbia sur le campanile de Florence (Vol. I, fig. 80), et dès avant la fin du 14e siècle Salluste apparaissait comme le représentant de cet art parmi les personnages des vitraux de la bibliothèque de Saint-Albans en Angleterre. Des personnifications proprement dites de la poésie sont à signaler parmi les estampes ferraraises; nous y trouvons une jeune femme assise près de la fontaine de l'Hélicon, portant une couronne de lauriers et soufflant dans une petite flûte. Elle semble répandre l'eau

1) Bartsch, op. cit., XVI p. 9. Hind et Colvin, op. cit., p. 496. Malaguzzi Valeri, op. cit., I, pl. à la p. 378.
2) V. entre autres Mâle, L'Art du XVe siècle. Göbel, op. cit., I, p. 162 et suiv.
3) Barzon, op. cit., fig. 51 B.C.

contenue dans un vase, tandis que dans un cercle, à ses pieds, est figuré le firmament étoilé s'étendant au-dessus de la terre. Une autre personnification de la poésie est la figure ailée tenant une lyre et un livre, entre deux anges qui supportent les inscriptions ,,Numine Affiatur", occupant un des médaillons de la voûte da la Stanza della Segnatura, peints par Raphaël. Marc Antoine a repris cette composition moyennant quelques variations. En outre, le Parnasse que Raphaël a représenté en fresque dans une lunette de cette même salle n'est pas autre chose qu'une glorification de la Poésie, mais ici la peinture de la Renaissance a revivifié une conception médiévale en symbolisant l'art de préférence par ses représentants illustres. C'est ainsi que Sapho, expressément désignée par son nom, y figure dans le bas, à gauche, assise, dans le voisinage immédiat de Pétrarque. Plus haut, du même côté, se voit Homère récitant ses chants. A droite se tiennent Dante et Virgile, et au centre Apollon joue de la viole entouré des Muses qui l'écoutent.

Fig. 300. La Muse Clio. Fresque de l'école ombrienne du début du 16e siècle. Galerie du Capitole, Rome. Photo Alinari.

Nous pourrions signaler également quelques allégories des Sciences et des Arts considérés dans leur ensemble. Ainsi, la Victoire de la Science sur l'Ignorance est le sujet d'une estampe de Gianbattista d'Angeli, et une personnification de l'art, accompagnée de génies, a été gravée par Goltzius.

Il va de soi que la Musique, qui est le plus pur et le plus doux des arts et qui fait tressaillir les âmes comme aucun autre, a dû être glorifiée par l'art figuré d'une façon

moins sèchement intellectuelle que par une simple personnification à l'égal des autres arts libéraux.

Tout d'abord, des personnifications, qui ne sont pas à vrai dire celles de la Musique, mais plutôt celle de la Mélodie, accompagnée de celle de l'Écho, se rencontrent dans les miniatures byzantines du 10e siècle qui décorent le beau et célèbre psautier appartenant à la Bibliothèque Nationale, à Paris: la Mélodie s'appuie contre David, jeune berger jouant de la harpe, tandis que l'Écho, sous l'aspect d'une nymphe, se tient à moitié cachée derrière une colonne (fig. 283) [1]).

Une personnification de la Musique fort simple est le sujet d'une plaque en ivoire de l'école de Tours, qui date du 9e siècle et qui se trouve au Musée de Berlin [2]); on y reconnaît une figure de femme qui soutient par le bout une flûte double dans laquelle souffle un homme assis. Au-dessus d'eux, l'inscription „Musique" atteste qu'il s'agit d'une représentation de cet art lui-même et non d'une scène épisodique.

Une allégorie musicale fort originale de l'époque romane nous est fournie par des chapiteaux conservés au Musée de la ville de Cluny (Saône-et-Loire). Les huit tons de la musique grégorienne y ont chacun leur personnification, formant autant de petites compositions indépendantes (fig. 284, 285, 286). Malheureusement, ces sculptures sont tellement mutilées qu'il n'est pas aisé d'en reconnaître tous les sujets; il semble toutefois que ce sont huit personnages jouant chacun d'un instrument différent. On ne doit cependant pas interpréter l'ensemble de ces figures comme un hommage rendu aux jouissances artistiques que nous procure la musique, car on se tromperait étrangement. Nous nous trouvons ici, comme nous l'apprend M. Mâle, en pleine philosophie, et ces sculptures faisaient partie d'une explication du système du monde par la

Fig. 301. La Muse Terpsichore.

Fig. 302. La Muse Euterpe.
Plaquettes de Flötner.
Photos Musée de Berlin.

1) H. Omont, Miniatures des plus anciens manuscrits grecs de la Bibliothèque Nationale du VIe au XIVe siècle, nouvelle édit., Paris, 1929.
2) Goldschmidt, op. cit., I, No 153, pl. 65.

Fig. 303. Putto avec l'attribut de la Muse Terpsichore.

Fig. 304. Putto avec l'attribut de la Muse Calliope.

Fig. 305. Putto avec l'attribut de la Muse Erato. Plaquettes de Flötner. Photos du Musée de Berlin.

musique, d'après une théorie qui remonte aux doctrines néo-pythagoriciennes: "Les huit tons expriment les harmonies de la terre et de l'homme, mais ils expriment aussi, puisqu'ils nous donnent le chiffre des planètes, l'harmonie de l'univers" [1]).

Parmi les sculptures des stalles du chœur de la cathédrale de Cologne, qui datent du milieu du 14e siècle environ, se trouve également une belle représentation de cet art; peut-être l'artiste a-t-il voulu mettre sous nos yeux une leçon de musique: Un vieillard indique du doigt un passage d'un livre, pendant qu'il frappe sur une des trois cloches suspendues au-dessus de lui, et que son élève se plaît à écouter le son de deux autres cloches qu'il agite lui-même. Dans des médaillons, plus bas, on aperçoit deux petits êtres aux pieds fourchus, dont l'un joue d'un instrument à cordes et dont l'autre fait encore résonner des clochettes (fig. 287) [2]).

Les clochettes représentées comme instrument de musique, semblent être un motif caractéristique des scènes à interpréter comme irréelles, soit parce qu'il s'agit d'une allégorie abstraite, soit parce que le sujet se rapporte à une antiquité tellement lointaine que l'artiste renonce à toute tentative de vérisme, comme c'est le cas de plusieurs images où figure le roi David. La conception qu'on se faisait de l'auteur des psaumes contient d'ailleurs des éléments qui la rapprochent de celle d'Orphée, l'un comme l'autre étant considéré comme ayant excellé à la fois dans la poésie et dans la mélodie.

Les veritables allégories musicales se rencontrent surtout en Allemagne et en Italie. La contribution de la France est peu considérable. Il existe toutefois un intéressant dessin d'Etienne Delaune, au musée du Louvre, où l'allégorie prend l'aspect d'un concert arcadique, et dont le caractère d'ensemble porte à croire qu'il s'agit d'un carton pour une tapisserie (fig. 288) [3]). La Musique apparaît, avec d'autres personnifications, dans une des miniatures par lesquelles le „Maître aux Boqueteaux" a illustré les poésies de Guillaume de Machaut, mais elle y figure sans aucun attribut ni motif

1) Mâle, L'Art du XIIe siècle, p. 321. Porter, op. cit., II, pl. 7. Pour la Musique et l'harmonie de l'univers, v. Piper, op. cit., II, p. 245 et suiv.

2) B. von Tietschowitz, Das Chorgestühl des Kölner Domes, Marbourg, 1930, p. 8, pl. 10.

3) Lavallée, Le Dessin français du XIIIe au XVIe siècle, Paris, 1930, pl. 53.

caractéristique [1]). Très importante, au contraire, est une belle miniature datant du commencement du 16e siècle, contenue dans le „Livre des Echecs Amoureux" appartenant à la Bibliothèque Nationale: la Musique, assise sur deux cygnes qui forment un trône, touche d'un instrument à cordes flanqué d'une harpe et d'un orgue, pendant que plusieurs personnages, à l'arrière-plan, chantent en s'accompagnant d'autres instruments [2]).

Fig. 306. La Muse Calliope. Plaquette dans la manière de Franz Brun.
Photo du Musée de Berlin.

Dans l'art allemand, des personnifications de la Musique se rencontrent, d'abord dans un tableau de Baldung Grien, à la Galerie de Munich, sous l'aspect d'une figure de femme à peu près nue, tenant une viole et lisant, en présence d'un gros chat qui occupe le fond; puis dans un dessin de Wolf Huber, datant de 1530 et appartenant au Musée de Budapest, où une figure d'une nudité encore plus accentuée joue d'un petit violoncelle (fig. 289) [3]). Une xylographie intitulée „Typus Musici", dans la „Margarita Philosophica" parue à Bâle en 1504, nous fait au contraire assister à un concert dont l'aspect serait assez normal, n'était la présence, au premier plan à droite, d'un homme occupé à peser trois marteaux sur une balance. Virgile Solis a représenté en gravure un Triomphe de la Musique. Une xylographie, attribuée à Burgkmair, mais qui peut être aussi bien de la main de Weiditz, représentant une dame jouant du luth et un homme dont l'expression marque qu'il fait un effort pénible pour pincer la harpe, a été interprétée comme étant une allégorie de la bonne et de la mauvaise musique [4]). Enfin, comme décoration de demeure, nous trouvons une image nettement allégorique de la Musique parmi les figures peintes par Sustris en 1569 au palais des Fugger à Augsbourg.

Fig. 307. La Muse Polymnie. Plaquette dans la manière de Franz Brun.
Photo du Musée de Berlin.

En ce qui concerne les exemples italiens, nous trouvons pour commencer, au Musée National de Florence, une belle sculpture d'Orcagna, représentant une femme jouant de la viole. Quelques-uns croient y reconnaître une Sainte Cécile, tandis que

1) Martin, La Miniature française, pl. 48.
2) Martin, Joyaux de l'enluminure, pl. 96.
3) Weinberger, Huber, fig. 103.
4) Hirth, op. cit., I, fig. 44.

Fig. 308. Les Muses s'apitoyant sur le sort de l'Allemagne. Gravure sur bois de 1535 par Pencz.

d'autres y voient une personnification de la Musique, et cette seconde hypothèse nous paraît la plus vraisemblable.

Certaines des œuvres italiennes que nous avons mentionnées dans notre premier volume [1]), représentent des musiciens sous un aspect tellement peu réaliste qu'il y a très probablement lieu de les interpréter comme des allégories; c'est le cas, par exemple, pour les deux panneaux du musée de Budapest, montrant deux figures de femme dont l'une tient une harpe et dont l'autre souffle dans une petite flûte (fig. 290, 291). Ils passent pour être de Francesco Cossa, mais on les a aussi attribués à d'autres maîtres ferrarais, notamment à Marco Zoppo ou à un aide de Tura. Ils ne représentent assurément pas des anges comme on le prétend généralement.

Le musée de Berlin possède du Parentino, peintre de l'école de Padoue, un tableautin où figurent deux musiciens fantastiques près d'une fontaine, et des instruments étalés sur le sol, motifs qui sont certainement dus à un symbolisme chez l'artiste (fig. 292). Nous trouvons également dans ce musée une charmante allégorie de la Musique par Filippino Lippi: au bord d'un lac, une femme met une bride autour du cou d'un cygne que tiennent deux petits putti ailés; derrière elle sont une flûte de Pan et une lyre formée par des cordes tendues entre les deux cornes d'une tête de cerf (fig. 293). Il existe, d'ailleurs, encore une autre image de la Musique due à la fantaisie de Filippino, car cet artiste en a tout au moins dessiné le carton; elle décore, avec d'autres personni-

1) Page 100.

fications, la paroi de la fenêtre dans la chapelle Strozzi à l'église Sta Maria Novella de Florence. Cette fois, c'est une femme qui tient une lyre et qui présente une flûte de Pan devant la bouche d'un putto, pendant qu'un autre, placé derrière elle, manie une sorte de hautbois. Le nom de „Parthenice", inscrit plus bas, se rapporte probablement à παρθενια, nom d'un chœur grec, chanté par des vierges et accompagné au son des flûtes.

Fig. 309. La Muse Uranie. Gravure de Goltzius.

Un beau relief, dans le cabinet d'études de la duchesse Isabelle, au palais de Mantoue, a pour sujet une figure antique jouant de la lyre; celle-ci est posée sur un tronc d'arbre près duquel se trouvent d'autres instruments de musique (fig. 294). C'est donc un exemple du même motif appliqué à la décoration d'une demeure princière. Enfin les grandes figures de femme tenant des instruments de musique, peintes par Véronèse dans la villa à Maser, sont sans doute également des personnifications du même art. Une toile de Schiavone, à la Galerie de Vienne, représente une femme d'un cachet antique, dans une attitude à demi agenouillée, et jouant de la viole; il faut sans doute encore y voir une personnification de la musique.

En fait de poètes musiciens, le dessinateur de la Chronique figurée florentine, qui appartenait à l'école des Pollajuolo [1]), nous montre Linus tenant un orgue portatif et Musée jouant du luth, sous les traits de deux vieillards assis, l'un en face de l'autre,

1) Colvin, Picture Chronicle. R. van Marle, op. cit., XI, p. 456.

sur des trônes somptueux (fig. 295). Ces deux maîtres de l'art lyrique, empruntés à la mythologie grecque, ne figurent jamais comme représentants de la Musique dans les cycles des Arts Libéraux.

Un tableau du Véronais Brusasorci, qui travaillait pendait la première moitié du 16e siècle, a été dénommé „Musique" au lieu de concert. Il se trouve aujourd'hui à l'„Art Institute" de Chicago. La nudité de la figure de femme qui sonne du luth et la présence d'un angelot tenant la feuille de musique, placent cette composition en dehors des représentations de la réalité.

Il ne paraît pas douteux que les Muses soient les types dont procèdent, par lignée directe, les personnifications des Arts Libéraux. Aussi ces figures mythologiques tant en faveur dans l'art païen, ne se rencontrent-elles plus que très rarement à partir de l'époque où les Arts Libéraux commencèrent à développer leur propre tradition iconographique. Toutefois, grâce aux humanistes italiens du 15e siècle, les Muses, comme toutes les autres conceptions antiques, reconquérirent plus de place ou firent à nouveau leur entrée dans le répertoire intellectuel. Dante les avait mentionnées déjà à plusieurs occasions, mais sans s'écarter notablement de la conception antique. Pour Salutati, Arts Libéraux et Muses étaient identiques [1]).

De l'antiquité païenne les Muses ont été transmises à l'art de la première période chrétienne; c'est ce que nous prouve un coffret en argent, dont la décoration contient des symboles chrétiens mêlés à des allégories païennes, parmi lesquelles figurent les Muses [2]). Arnobe, docteur chrétien du 14e siècle, s'éleva dans ses écrits contre la représentation des Muses chantant ou jouant d'instruments à cordes, telles qu'il doit les avoir vues dans son entourage, et nous avons déjà signalé que dans le roman allégorique de Capella les Muses jouent un rôle actif.

Réginon, qui était prieur de Prüm au commencement du 10e siècle, parle du chant des Muses dans les sphères célestes. Après lui, Aurélien le Péripaticien, vers le milieu du 11e siècle, décrit trois des Arts Libéraux, — Dialectique, Rhétorique et Grammaire, — en les appelant Muses [3]).

Les œuvres d'art du Moyen Âge, encore existantes ou dont le souvenir nous est parvenu, et qui représentaient les Muses, sont cependant très rares. Il est fait mention d'une mosaïque romane à Trèves, dans laquelle, outre Homère et d'autres auteurs, des acteurs de théâtre, le zodiaque et les quatre saisons, les Muses avaient trouvé une place [4]). Les neuf Muses figuraient aussi dans le Hortus Deliciarum illustré par Herrad von Landsperg dans la seconde moitié du 12e siècle, où apparaissent également, ainsi que nous l'avons déjà signalé, la Philosophie et les Arts Libéraux. Les Muses y étaient représentées en buste, vêtues à la mode de l'époque, et avec l'indi-

---

1) D'Ancona, L'Arte, 1902, p. 138.

2) G. B. L. G. Seroux d'Agincourt, Storia dell' arte demostrata coi monumenti, trad. ital., III, 1826, p. 140; Scultura, pl. 99.

3) Piper, op. cit., II, p. 263, 267. V. d. Gabelentz, Kunst des ital. Mittelalt., p. 223.

4) Schlosser, Giusto's Fresken, p. 36.

cation de leurs noms; à l'exception d'Uranie, elles n'avaient aucun attribut [1]).

Une série des neuf Muses se rencontre dans une miniature du 13e siècle décorant un Liber Pontificalis, à la bibliothèque de Reims. Elles y font partie d'une allégorie aussi compliquée qu'intéressante, dans laquelle prédomine la personnification de l'Air comme étant la source de toute harmonie, entourée d'Arion, Pythagore et Orphée (fig. 341). Autour de ceux-ci, les demi-figures des neuf Muses forment un cercle presque complet. Six d'entre elles jouent d'un instrument de musique; Clio tient une manière de sceptre, Thalie et Calliope s'expriment par gestes [2]).

Nous rencontrons une autre importante série des Muses parmi des miniatures italiennes d'environ 1340, qui figurent dans un Panégyrique exécuté à Prato pour le roi Robert de Naples, et qui se trouvent aujourd'hui au British Museum. On y distingue huit Muses; quelques-unes tiennent les pieds dans des récipients d'où jaillissent des courants d'eau, accompagnés de l'inscription „Helicon", nom de la montagne dédiée aux Muses, où surgissaient de nombreuses sources. La neuvième Muse occupe une page spéciale; elle souffle dans un instrument.

L'art italien du 15e siècle nous a laissé plusieurs représentations des Muses. On les rencontre, d'abord, dans la suite des cinquante estampes ferraraises déjà souvent citées, avec des attributs bien en évidence (fig. 296, 297); puis, dans de petits médaillons à la première page du „Gafurius" publié à Milan en 1496 [3]). Les Muses apparaissent ensuite dans quelques-uns des chefs-d'oeuvre de la peinture italienne, tels que le Parnasse de Mantegna, au Louvre (fig. 298), et la fresque du Vatican connue sous le même nom, par Raphaël, qui a été reproduite par une gravure de Marc Antoine. Elles forment aussi le sujet de plusieurs dessin de Raphaël [4]). Plus tard, Polidoro Caravaggio a peint également un Parnasse, qui ressemble assez à celui de Mantegna, sur un devant de cassone qui fait aujourd'hui partie de la collection Lichtenstein à Vienne [5]). A la Bibliothèque Nationale il y a un dessin, attribué a tort à Rosso le Florentin, où figure Apollon accompagné des neuf Muses [6]). Elles forment encore le sujet d'un tableau du Tintoret, à la Galerie royale de Hampton Court; elles y sont représentées nues, une seule tenant un instrument de musique [7]).

A la Galerie du Capitole, à Rome, notre attention est attirée par les restes d'une décoration de demeure de la première moitié du 16e siècle, d'un caractère ombrien, ce qui les a fait attribuer à tort à Giovanni Spagna (fig. 299, 300). Ce sont des peintures de dimensions importantes, provenant d'une série de fresques qui ont été détachées et qui avaient pour sujet Orphée et les Muses; les différentes figures tiennent

---

1) Engelhardt, op. cit., p. 30.
2) Didron, De la Musique au Moyen Âge, Annales Arch., I, p. 38. Piper, op. cit., p. 243. Lacroix, Sciences, fig. 319.
3) A. Calabi, L'Incisione italiana, Milan, 1931, pl. 30.
4) Meder, op. cit., IV, pls. 344, 374.
5) Schubring, op. cit., N° 846, pl. 178.
6) Kustenberg, op. cit., p. 155.
7) A. L. Mayer, Jacopo Tintoretto, Munich, 1923, pl. 99.

leurs emblèmes, et l'on est fondé à dire que celui qui a commandé cette décoration s'était voué d'une façon toute spéciale au culte des Muses. Le Palais Doria, également à Rome, contient quelques panneaux avec les Muses qui sont de la main même de Spagna.

Un autre exemple de décoration de demeure princière dans laquelle les Muses prennent une place importante, est celle que Penturicchio et ses aides exécutèrent dans le palais des Petrucci à Sienne et qui se trouve maintenant au Metropolitan Museum de New-York.

Apollon et les Muses constituent le sujet d'un tableau médiocre du Tintoret à la Galerie de Vienne. Ce dieu et les neuf sœurs qui forment son escorte, dansent une ronde sur un panneau de Jules Romain, à la Galerie Pitti, œuvre d'une inspiration nettement antique. Le même sujet a été traité par Giovanni Battista Naldini dans une esquisse conservée au Cabinet des Estampes de Munich [1]). Dans un tableau de Barthélémy Spranger, également à la Galerie de Vienne, Apollon, jouant du violon, est représenté nu, tandis que les Muses sont vêtues de robes d'après la mode de 1600.

L'art français du 14e et du 15e siècle ne nous paraît pas avoir représenté les Muses, quoique leurs armoiries figurent, aussi bien que celles des Arts Libéraux, dans un traité héraldique français d'environ 1420 [2]).

D'autre part, elles ont été très en faveur auprès des artistes allemands du commencement du 16e siècle.

Flötner est l'auteur d'une suite de neuf plaquettes avec de très belles effigies des Muses (fig. 301, 302) [3]), et il en a exécuté une autre où la figuration comporte en outre des putti, ceux-ci portant les attributs des Muses, dont les noms sont inscrits à côté (fig. 303, 304, 305) [4]). Il existe encore d'autres suites de plaquettes sur ce même sujet, dont une paraît avoir été exécutée à Nuremberg au cours de la première moitié du 16e siècle, dans la manière de Franz Brun (fig. 306, 307), et une autre à Augsbourg vers le milieu du même siècle; une troisième semble due à Hans Kels, mais en ce qui concerne une quatrième, qui est à coup sûr allemande et de la seconde moitié du 16e siècle, on n'est pas parvenu à la déterminer d'une manière précise. Enfin, nous mentionnerons encore une belle plaquette, travail de l'Allemagne méridionale datant d'environ 1570 ou 1580, qui représente Orphée au milieu des Muses, sur le Parnasse [5]).

D'après les plaquettes avec les Muses de Flötner, Virgile Solis a exécuté des gravures. Nicolas Solis nous a également laissé des gravures représentant les neuf Muses; c'est une suite d'estampes datées de 1565. Le même sujet a été traité de différentes façons encore dans d'autres estampes, par exemple dans „le grand Aigle impérial" de Burgkmair, où les Muses sont placées dans une vasque qui reçoit l'eau d'un fleuve

---

1) Voss, Malerei der Spätrenaissance, II, fig. 107.
2) Hind et Colvin, op. cit., p. 220.
3) Vöge, Deutsche Bildwerke, Nos 559—567. Braun, op. cit., Nos 15, 16.
4) Vöge, op. cit., Nos 568—574.
5) Vöge, op. cit., Nos 680—682. Braun, op. cit., Nos 50—51, 85, 86, 127.

dénommé Fons Musarum; au-dessous d'elles sont représentés les Arts Libéraux. Les neuf Muses couronnant Homère constituent le sujet d'une xylographie qui illustre un „Hippocratis Opera", publié à Bâle en 1526. Pencz est l'auteur d'une gravure sur bois, montrant les Muses s'apitoyant sur le sort de l'Allemagne (fig. 308).

Une belle suite de planches, dessinée et gravée par Goltzius en 1592, représente sept Muses (fig. 309).

Nous les retrouvons aussi sur la décoration due au pinceau de Ponzano, d'après un carton de Sustris, dans la maison des Fugger à Augsbourg [1]), et enfin sur le tombeau de Maurice, électeur de Saxe, travail d'un artiste néerlandais, à la cathédrale de Freiberg, où elles occupent auprès du défunt une place analogue à celle des Arts Libéraux dont nous avons signalé la présence sur le tombeau d'un roi de Naples du 14e siècle

1) Steinbart, op. cit., fig. 6.

CHAPITRE IV

ALLÉGORIES DIVERSES

LES ÉLÉMENTS — ALLÉGORIES GÉOGRAPHIQUES: VENTS, PAYS, VILLES — ALLÉGORIES CHRONOLOGIQUES: ANNÉES, SAISONS, MOIS, JOUR ET NUIT — ALLÉGORIES POLITIQUES — ALLÉGORIES SOCIALES — ALLÉGORIES FANTAISISTES ET ÉNIGMATIQUES.

Parmi les quatre éléments bien connus, admis par l'antiquité et les premiers siècles chrétiens, deux ont été personnifiés beaucoup plus souvent que les autres, surtout au Moyen Âge, attendu qu'ils interviennent avec assez de régularité dans la scène du Crucifiement. Ce sont la terre et l'eau, ou Tellus et Oceanus [1]). Dans les cas envisagés il ne s'agit du reste aucunement d'une conception de ces deux éléments comme tels, mais de cette idée, appartenant à la théologie mystique, que le sacrifice de Notre Seigneur, cause efficiente de notre rédemption, a été consommé sur cette terre même. Cette pensée a été exprimée de la façon la plus nette par le tailleur d'ivoire qui, au 10e siècle, exécuta la couverture du Codex d'Echternach, actuellement à la bibliothèque de Gotha; une figure accroupie, dont le nom „Terra" est indiqué par une inscription, sert de base à la croix sur laquelle est cloué le Christ (fig. 310).

A la différence de ce petit monstre qui n'a ni emblème ni attribut, on découvre, dans de nombreuses miniatures et surtout parmi les ivoires des époques carolingienne et romane, des personnifications de la Terre et de l'Eau figurant à côté de la Croix,

---

1) Piper, op. cit., II, 71. J. J. Tikkanen, Die Psalterillustration im Mittelalter, I, Helsingfors, 1900, p. 235. W. Molsdorf, Christl. Symbolik der mittelalt. Kunst., Leipzig, 1926, p. 252. R. Helm, Skelett u. Todesdarstellungen bis zum Auftreten der Totentänze, Strasbourg, 1928, p. 50. Académie des Inscr. et Belles-Lettres, Invent. des Mosaïques, I, Paris, 1911, N° 376, Mosaïque romane de l'Océan et des Néréides. Miniatures italiennes du 13e siècle, copiées probablement sur d'autres de l'antiquité tardive, à la bibliothèque de Reims. H. J. Hermann, Die illum. HSS u. Inkunabeln der Nationalbibl. in Wien: Frühmittelalt. HHS. des Abendlandes, Leipzig, 1923, p. 18, pl. V. Exemples byzantins, v. Diehl, op. cit., p. 227, 237, 240, 292, 324, 546, 609. Très importantes sont les personnifications de la Terre et de l'Eau dans la décoration peinte de la première moitié du 13e siècle à la cathédrale de Limbourg. Clemen, Rom. Monumentalmal., fig. 360, 361, pl. 51. Dans la „première" Bible de Charles le Chauve, à la Bibliothèque Nationale, une miniature apocalyptique contient l'image de l'Evangéliste saint Jean debout sur deux têtes qui sont la Terre et l'Eau. Des personnifications de ces deux éléments se trouvent également dans le Codex aureus à la bibliothèque de Munich. D'autres exemples sont reproduits dans G. J. Wittkowsky, L'Art profane à l'église; l'Étranger, Paris, 1908, fig. 12, 14, 15, 50, 51, 89, 410, 411. Dans les „libri Carolini" le prêtre Joannes mentionne les personnifications des fleuves comme une des représentations dont il est regrettable qu'elles remplacent des images saintes. Schlosser, Schriftquellen, p. 387. Des ivoires carolingiens et de l'époque romane sont reproduits dans Goldschmidt, Elfenbeinwerke, I, Nos 41, 44, 54, 71*a*, 78, 83, 85, 88, 100, 162; II, 23, 37, 51, 57, 58, 74, 86, 105*d*, 115; III, 173.

Fig. 310. Personnification de la Terre portant la Croix. Reliure en ivoire du 10e siècle. Bibliothèque de Gotha. Photo Musée Arts industriels, Cologne.

Fig. 311. Le Crucifiement avec les personnifications de la Terre et de l'Eau. Reliure en ivoire du 10e siècle. Bibliothèque Nationale. Photo Giraudon.

qui méritent notre attention pour leur valeur iconographique. Nous n'énumérerons pas tous les exemples, ni toutes les variantes, mais nous nous bornerons à signaler que, dans ces images, la personnification de la Terre est caractérisée, tantôt par l'addition d'un enfant au sein (fig. 311, 312) ou même d'un cerf qu'elle allaite, tantôt par la présence d'un serpent, tantôt par une sorte de corne d'abonance d'où s'élancent des plantes. Il y a même un exemple où la Terre est occupée à filer, et sur un des chapiteaux romans qui sont au musée de la ville de Cluny, elle est symbolisée par un semeur à l'œuvre, idée originale qui n'est pas dénuée de logique. La Terre a été personnifiée fréquemment dans les rouleaux d'Exultet executés par des moines bénédictins de l'Italie méridionale, pendant les 11e, 12e et 13e siècles. Elle y figure comme une femme couronnée de feuilles, tenant deux arbres, et avec des animaux à ses pieds (fig. 313), ou allaitant un bœuf, un lion, un serpent, parfois un cerf [1]).

Fig. 312. Le Christ entre les personnifications de la Terre et de l'Eau. Miniature du 9e siècle. Bibliothèque Nationale. Photo Catala.

Dans une miniature du 12e siècle de l'école de Ratisbonne on voit le Christ debout entre le Terre et l'Eau, la première étant une figure de femme dont les seins sont

1) Bertaux, op. cit., p. 218, 222, 225, 229, 231, 234—36, 240, pl. 10. Le Même, La Peinture dans l'Italie méridionale du Xe au XIIIe siècle, Hist. de l'art, dirigée par Michel, II1, Paris, 1905, p. 807, 809.

mordillés par deux serpents, et la seconde un diable à cheval tenant un dauphin [1]).

L'Eau apparaît fréquemment comme une espèce de dieu Neptune, — parfois assis sur un monstre marin, — portant en main un trident, des poissons, des crustacés, une rame (fig. 311), plus souvent encore un vase dont il répand le contenu (fig. 312). Cette figure a en somme beaucoup plus l'aspect d'une divinité marine que d'une personnification d' idée abstraite. Au surplus, dans un certain nombre de scènes bibliques et christologiques, la personnification de l'Eau occupe une place plus ou moins importante. C'est surtout dans l'art carolingien, qui avait emprunté à l'antiquité ce goût prononcé pour la personnification, que nous trouvons l'Eau symbolisée dans des scènes de l'Ancien Testament appartenant à l'histoire de Moïse et de Josué. Mais cette tendance se remarque d'une manière plus constante encore dans les images du Baptême de Notre Seigneur, où c'est l'idée du Jourdain qui est évoquée sous cet aspect de Neptune. Celui-ci apparaît également ainsi sur les mosaïques des 5e et 6e siècles dans les deux baptistères de Ravenne (fig. 314), et sur l'un de ces spécimens son nom figure même en inscription. Le même symbole se rencontre dans de nombreuses miniatures et dans quelques ivoires byzantins, ainsi que dans les enluminures et ivoires carolingiens et romans. La

Fig. 313. Personnification de la Terre. Miniature bénédictine du 11e siècle à la Cathédrale de Bari. Photo Ist. Ital. Arti Graf.

1) Boechler, op. cit., pl. 21.

mosaïque et la peinture italiennes en ont ensuite conservé la tradition jusqu' à la fin du 13e siècle (fig. 315), et on le reconnaît encore parmi les sculptures de la cathédrale de Strasbourg [1]). Dans toutes ces représentations la personnification ne se rapporte pourtant pas au Jourdain comme fleuve, mais à son eau envisagée comme élément. Ce n'est donc pas l'allégorie d'une idée géographique, mais celle d'un élément de la nature.

Fig. 314. Le Baptême du Seigneur avec Neptune personnifiant le Jourdain. Mosaïque du 6e siècle au Baptistère des Ariens, Ravenne. Photo Alinari.

Il en est de même des quatre fleuves du Paradis: le Pishon, le Guihon, l'Euphrate et le Tigre. Cependant, dans les décorations d'absides de plusieurs églises de Rome ainsi que de celle de Népi, exécutées, à partir du 5e siècle, en mosaïque et à fresque, ces quatre rivières présentent l'aspect de simples courants d'eau, tantôt prenant naissance sous le trône où est assis le Christ, tantôt émanant du monticule dont le sommet est occupé par l'Agneau Mystique. Dans un relief représentant la création d'Ève, qui fait partie d'un devant d'autel en ivoire, à Salerne, et qui est de l'époque romane, les quatre fleuves servent à indiquer que la scène est le Paradis terrestre.

Les exemples où les fleuves du Paradis revêtent d'autres aspects sont toutefois bien plus fréquents. Leurs personnifications par des figures d'homme, rappelant les traits de Neptune, et très souvent tenant des cornes d'où s'échappe de l'eau, se rencontrent dans des miniatures, des ivoires, des reliures de livres; ensuite sur ce pied d'un chandelier de bronze, datant d'environ 1200, à la cathédrale de Milan, dont il a été question (fig. 316, 317), et sur les reliefs sculptés de certains fonts baptis-

1) Piper, op. cit,, II, p. 532 et seq. G. Millet, Recherches sur l'iconographie de l'Évangile etc. d'après les monuments de Mistra, de la Macédoine et du Mont-Athos, Paris, 1916, p. 171 174, 175, 203, 206, 211, 212, 214. Omont, op. cit., pl. 105[10]. Diehl, op. cit., p. 243. van Marle, op. cit., I, p. 13, 144, 444, 486. Leitschuh, ouvr. cité, p. 39, 111, 121, 285, 436. Boinet, op. cit., pl. 133. Goldschmidt, op. cit., I, Nos 27, 66, 67b, 96*a*. Ebersolt, op. cit., pl. 12 Jourdain, 19 Fleuve de Babylone. Importante miniature dans l'Évangéliaire de Hildesheim. St. Beissel, Des H. Bernward Evangelienbuch im Dome zu Hildesheim, 3e édit., Hildesheim, 1894, pl. 21; v. aussi les pl. 12 et 18. Wittkowsky, op. cit., fig. 51bis.

Fig. 315. L'Eau. Détail de la mosaïque de 1296 par Torriti à Sta Maria Maggiore, Rome. Photo Alinari.

maux [1]). Des représentations intéressantes en ont été insérées dans les pavements en mosaïque de certaines églises, notamment à Reims, — spécimen qui n'existe plus de nos jours, — à Limbourg [2]), à Aoste (fig. 318, 319) et à Novare; dans des chapiteaux à Vézelay et au Musée de la ville de Cluny (fig. 320); dans une plaque en cloisonné de Limoges du 13e siècle, au Louvre (fig. 321); dans une miniature romane de l'école de Ratisbonne, etc. [3]).

Nous pouvons suivre encore plus loin le développement de la personnification de l'élément liquide.

Dans la miniature byzantine du psautier grec du 10e siècle qui est à la Bibliothèque Nationale, la Mer est symbolisée par une femme tenant une rame (v. fig. 346). Sur la tapisserie de Quedlinbourg, une figure incomplète de femme soutenant un vase dont s'écoule de l'eau, est désignée par l'inscription „Naïade"; il s'agit ici de l'image de la Saison des pluies (v. fig. 363).

Dans la mosaïque romane provenant de l'église San Salvatore de Turin, qui est actuellement au musée de cette ville, le thème apparaît comme „Oceanus". L'image de l'homme ayant pour attribut un vase qu'il incline pour en répandre le contenu, se retrouve encore dans une miniature romane de l'école de Salzbourg (fig. 322) [4]), et dans un des reliefs, probablement quelque peu remaniés, du tombeau de Clement II à la cathédrale de Bamberg, qui date de 1237 (fig. 323). Quelques années plus tard, Arnolfo di Cambio rompit avec toute tradition par son mode de représentation de l'Eau sur les reliefs d'une fontaine qui ornait une des places publiques de Pérouse et dont il subsiste encore quelques fragments, conservés aujourd'hui à la Galerie: l'artiste y a représenté des hommes et des femmes qui projettent de l'eau par la bouche tandis que d'autres l'avalent (fig. 324, 325).

Les divinités marines se sont maintenues longtemps dans l'art italien comme des personnifications de l'Eau. Au 15e siècle, la Sirène remplit ce rôle, mais elle sert plus encore à symboliser le danger qui guette le marin. A cette signification de son image

---

1) Piper, op. cit., p. 514 et suiv. Clemen, Rom. Monumentalmalerei, p. 512, note 13. Goldschmidt, op. cit., II, N° 152; IV, N° 81. Boinet, op. cit, pl. 73, 91. O. V. Falke, Der Bronzeleuchter des Mailander Doms, Pantheon, 1931, p. 196.

2) Clemen, Roman. Monumentalmalerei, fig. 362, pl. 51.

3) P. Toesca, Catal. delle cose d'arte e di antichità d'Italia: Aosta, Rome, 1911, N° 4, pl. à la p. 52. Le Même, Pittura e miniat., p. 86. Boeckler, op. cit., pl. 35.

4) Swarzewski, Salzburger Malerei, fig. 445. Goldschmidt, op. cit., I, N° 71*a*.

répond le caractère malveillant attribué aux sirènes, qui occupent une place assez importante dans cette histoire naturelle pleine de merveilles qui avait cours au Moyen Âge. Fournival nous dit qu'il en existe trois espèces chantant de trois façons diverses, mais toujours pernicieuses pour le marin qui les écoute. Mais déjà Albert le Grand semble attacher peu de foi à leur existence. Un des délicieux petits dessins marginaux du psautier de la reine Mary, au British Museum, représente des marins qui se sont endormis au chant de deux sirènes (fig. 326) [1]). La Sirène personnifie encore la Mer perfide dans un tableautin de l'école de Gentile da Fabriano, au Vatican, qui a pour sujet Saint Nicolas venant au secours de naufragés (fig. 327). Il existe une réplique de ce panneau, par Bicci di Lorenzo, à l'Ashmolean Museum d'Oxford [2]). La Sirène comme personnification de l'eau se retrouve encore dans une fresque représentant saint Pierre marchant sur la mer vers le Seigneur, peinte vers 1455 par Pier Antonio Mezastris, dans l'église de Sta Maria in Campis, près de Foligno.

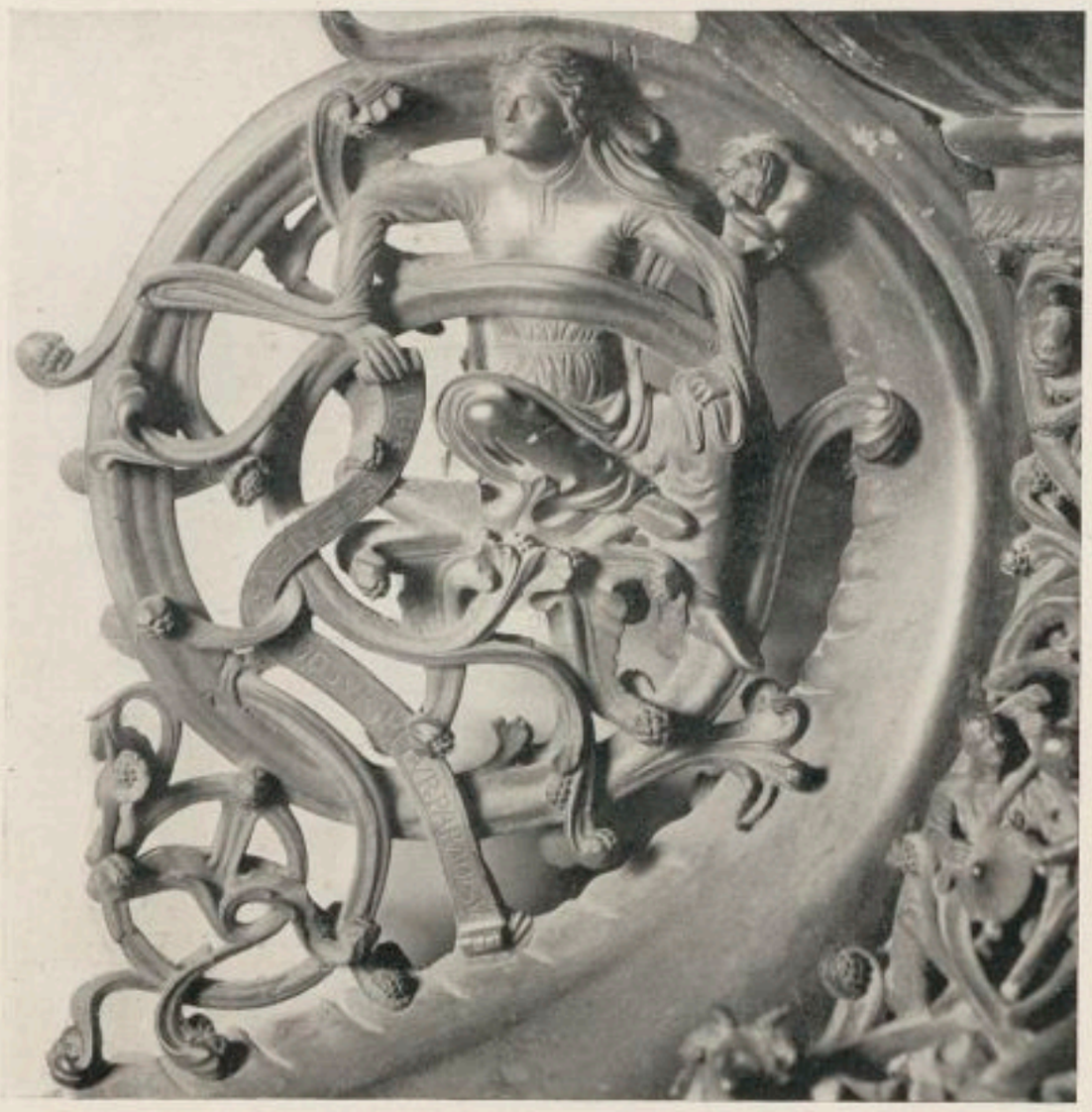


Fig. 316. Un Fleuve du Paradis, d'un chandelier en bronze allemand d'environ 1200. Cathédrale de Milan. Photo Böhm.

Les dieux des fleuves, à l'aspect de vieillards barbus, qui, à moitié couchés ou dans l'attitude debout, tiennent des urnes dont s'échappe de l'eau, ont été repris par les artistes de la Renaissance italienne. C'est tout particulièrement le cas pour les fondeurs de bronzes de Venise, car on en possède des exemples dus à Sansovino, à Riccio (fig. 328), à Tribolo (fig. 329), à Tiziano Minio [3]), à Ammanati [4]), et un beau bronze représentant un dieu marin couché, d'un style michelangelesque, conservé au Musée National de Florence. Mais ils apparaissent tout aussi bien dans la peinture italienne du 16e siècle, notamment dans un dessin de l'école de Mantegna au British Museum (fig. 330), dans les fresques qui ont pour sujet le Passage de la mer Rouge

1) British Museum, Schools of illumination, III, Londres, 1921, pl. 13.
2) Van Marle, op. cit., VIII, p. 42, fig. 32; IX, p. 18, fig. 10.
3) Planiscig, Venezianische Bildhauer, fig. 139, 392, 418, 419, 652.
4) Kriegbaum, op. cit., p. 77.

et celui du Jourdain dans les loges de Raphaël (fig. 331), ainsi que dans celles de Cristoforo Gherardi à la Villa Buffalini à San Giustino près de Citta di Castello [1]), et dans certaines œuvres de Vasari, de Daniele da Volterra, de Francesco Salviati et de Bronzino, dont Piper a donné l'énumération.

A l'école de Jean Goujon appartiennent deux petits bas-reliefs au Louvre (Nos 395, 396), dans lesquels une Vénus Marine et une Nymphe de la Mer personnifient l'eau.

Enfin, on sait que la fontaine que Steger et Reisinger exécutèrent vers 1575 pour le duc Albert V de Bavière, était ornée de quatre personnifications de fleuves [2]).

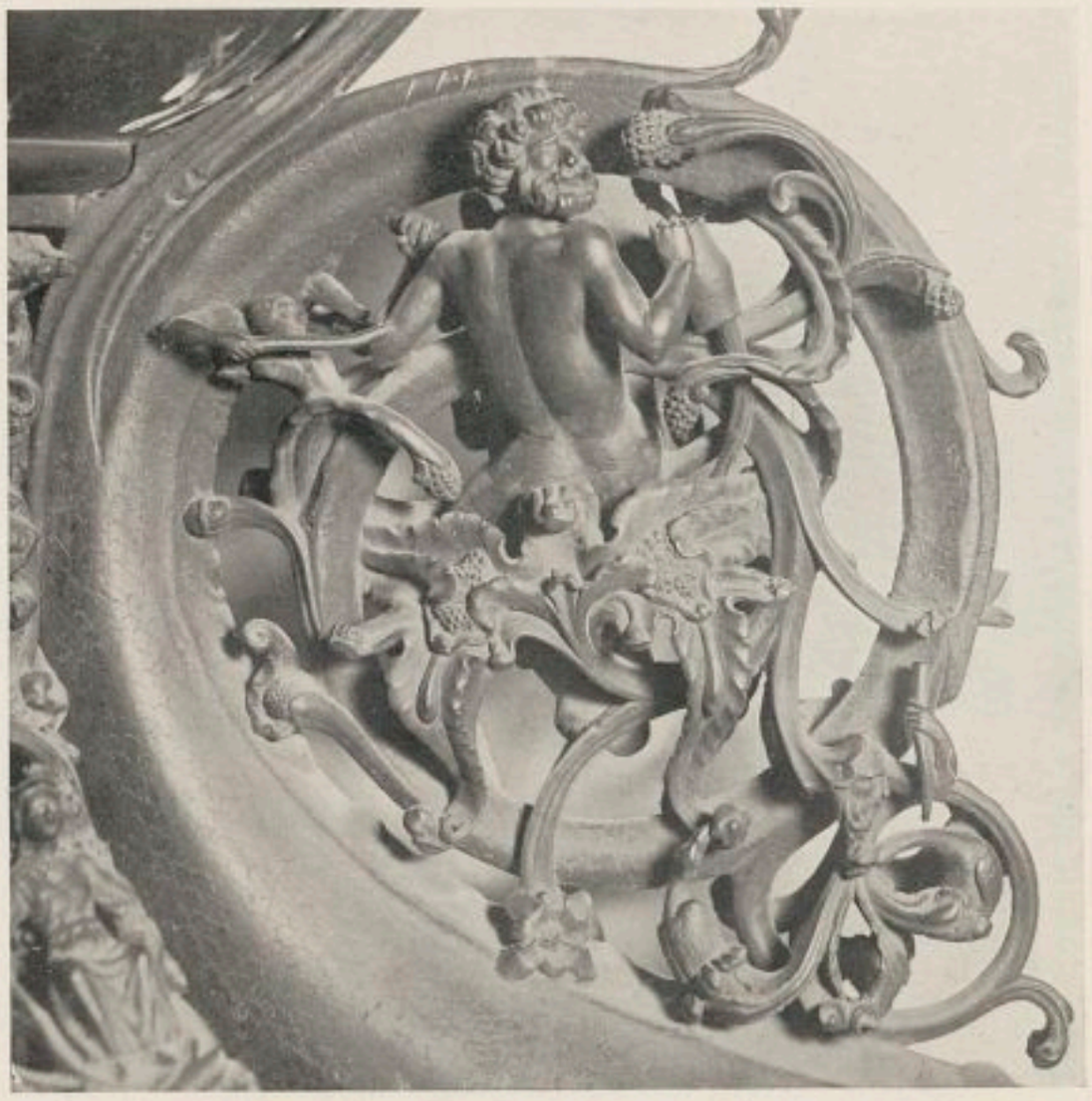


Fig. 317. Un Fleuve du Paradis, d'un chandelier en bronze allemand d'environ 1200. Cathédrale de Milan. Photo Böhm.

Des personnifications séparées de l'Air et du Feu ne semblent pas avoir été en vogue. Dans un certain nombre de cas on trouve cependant, à côté de la Terre et de l'Eau, une image du Vent, et nous sommes tenté d'admettre que les artistes se sont plus d'une fois servis de la représentation de cette idée apparentée à celle de l'Air, à défaut d'une forme de personnification appropriée à ce dernier élément. Il n'en est pas moins vrai que les vents constituent un sujet spécial dont nous aurons à nous occuper plus loin. En ce qui concerne le Feu, nous ne connaissons, pour notre part, d'autre illustration séparée de cet élément qu'une estampe florentine de la fin du 15e siècle, qui fait partie de la suite connue sous le nom d',,Otto-prints'' et qui nous montre des putti traînant un char sur lequel est placé un vase dont jaillissent des flammes.

Le Feu aussi bien que l'Air figurent évidemment dans des compositions qui représentent les quatre éléments réunis.

L'Art du Moyen Age n'en offre, à notre connaissanee, aucun exemple qui soit

1) Venturi, Stor. dell Arte, IX, 5 fig. 368.

2) Zimmermann, op. cit., p. 37. Des divinités marines apparaissent dans les gravures par lesquelles Stradan, Collaert et Galle ont illustré les voyages de Christophe Colomb et d'autres explorateurs.

antérieur à une miniature du 11e siècle, dans un Évangéliaire de la cathédrale de Bamberg, maintenant à la bibliothèque de cette ville, où le Christ, assis sur le globe terrestre, est entouré des quatre éléments indiqués par leurs noms. L'Eau, désignée par le mot „Mare", est symbolisée par un homme tenant un poisson, le Feu par une femme à demi nue tenant le soleil, l'Air par un homme ailé qui porte la lune, et la Terre par une femme ayant dans la main un petit être humain nu (fig. 332) [1]). Selon Piper, des allégories semblables, mais simplifiées, des éléments se rencontrent dans une miniature de l'Évangéliaire de Niedermünster, qui est du 12e siècle. Les noms des quatre éléments se lisent aussi dans les quatre angles d'un dessin du Microcosme, qui se trouve dans un codex du 12e siècle à la bibliothèque de Munich; ici, la figure centrale est un homme nu, les sept planètes sont symbolisées par des rayons émanant de sa tête, et des indications graphiques notent le règne des éléments sur les différentes parties du corps [2]). Dans une miniature du Codex d'Echternach, à Gotha, le Feu est représenté avec une tête qui émet des rayons de lumière, et il tient en main des faisceaux de flammes; l'Air étend les bras, la Terre porte des fleurs et un serpent, et l'Eau répand le contenu d'une urne. Le même auteur décrit aussi une miniature du 12e siècle appartenant au monastère de Saint-Hubert, dans

Fig. 318. Un Fleuve du Paradis. Pavement roman à la Cathédrale d'Aoste.
Photo Luce.

---

1) H. Ehl, Die ottonische Kölner Buchmalerei, Bonn-Leipzig, 1922, p. 173.
2) Boechler, op. cit., fig. 19.

les Ardennes, où les attributs du Feu sont le soleil et la lune, ceux de l'Air une boule(?) et une corne, — par quoi cette figure se rapproche de certaines images du Vent, — tandis que l'Eau tient une rame et une urne et la Terre une bêche et une fleur.

Une grande importance, pour notre connaissance des sciences au Moyen Age, doit être attribuée à la décoration de la crypte de la cathédrale d'Anagni, et notamment à la partie qui nous paraît dater des années 1173 à '81, mais que le professeur Toesca croit être du milieu du 13e siècle [1]): les quatre éléments y figurent comme faisant partie d'un diagramme de la „Mundi Continuatio", selon le „Timeo" de Platon. Pour l'interprétation de ce système nous nous contentons de renvoyer nos lecteurs à la savante étude qu'y a consacrée M. Toesca.

Fig. 319. Un Fleuve du Paradis. Pavement roman à la Cathédrale d'Aoste. Photo Luce.

A la seconde moitié du 13e siècle appartiennent des peintures murales, assez médiocres, à l'intérieur du Baptistère de Parme, qu'on distingue à côté de deux des lunettes de la voûte, et qui ont également pour sujet les quatre éléments. Du point de vue iconographique ces personnifications présentent assez peu d'intérêt; chacune d'elles tient une corne d'abondance dont sortent du feu, de l'eau, de la vapeur(?) et des fleurs(?) [2]). Parmi les exemples que mentionne Piper, nous citerons encore une miniature de calendrier, d'environ 1480, à la bibliothèque de Heidelberg, qui mérite notre attention parce que, entre les nuages qui symbolisent ici l'air, apparaît une tête comme image du vent. La Terre y est représentée par un paysage, l'Eau par un navire et le Feu par des flammes (fig. 333—336). Dans l'album dit de Giusto de Padoue, au Cabinet d'Estampes de Rome, l'artiste a conçu une image allégorique des éléments entièrement due à son invention personnelle: ils sont symbolisés par quatre animaux, dont les noms figurent en inscription. Le caméléon signifie l'air, la salamandre le feu, le poisson l'eau et la taupe la terre [3]). Il peut sembler d'abord que le premier de ces symboles ne soit pas bien approprié, seulement nous avons affaire ici à une terminologie zoologique erronée, puisque le caméléon est représenté comme un oiseau qui rappelle assez bien l'aigle.

---

1) P. Toesca, Gli affreschi della cattedrale di Anagni, Le Gallerie Nazionali Italiane, V, Rome, 1902, p. 125. Van Marle, op. cit., I, p. 189.

2) L. Testi, Le Baptistère de Parme, Florence, 1916, p. 220, fig. 183, 184.

3) Venturi, Gall. Nazion., IV, 2e planche après la p. 348.

Les images des éléments paraissent avoir fait leur entrée assez tard dans le répertoire de la décoration des édifices profanes. Pourtant, dans un texte du Moyen Age, — qui est un passage de la chanson de Galleron, — il est question d'une tapisserie tissée par une fée où, à côté d'autres sujets, figuraient les douze mois et les quatre éléments [1]). Il n'existe à notre connaissance aucune décoration antérieure au 16e siècle, où nous les rencontrions. L'exemple le plus important est l'ensemble des fresques de Vasari et Cristoforo Gherardi dans une des salles du Palazzo Vecchio de Florence (fig. 337, 338) [2]). Une figure de femme nue, au centre du plafond, doit être interprétée comme la personnification de l'Air; quant aux trois autres éléments, ils ont donné lieu à de grandioses compositions mythologiques. Dans l'allégorie de l'Eau on trouve la Naissance de Vénus, puis Neptune, Triton, les Naïades et un grand nombre d'autres figures. Le Feu est figuré par Dédale qui forge un bouclier, et par Vulcain qui fait jaillir des éclairs. La Terre est représentée par Saturne entouré de plusieurs autres personnages.

Fig. 320. Fleuves du Paradis. Chapiteau roman au Musée de la Ville de Cluny. Photo Pouzet.

Il existe au Palais de Florence à Rome [3]), — c'est-à-dire le ministère de Grâce et Justice, — des fresques de Jacopo Zucchi, où ce peintre s'est visiblement inspiré de celles de Vasari pour représenter les éléments, et il nous paraît qu'un dessin de la main de ce même artiste, au Cabinet d'Estampes de Leipzig, qui a tout le caractère d'une scène mythologique, traîte en réalité le même sujet.

D'ailleurs, le Véronèse concevait également les quatre éléments sous l'aspect de dieux antiques; il nous le montre par ses quatre figures, dans les angles d'un des salons de la Villa à Maser, dont Cybèle personnifie la Terre, et Junon l'Air, tandis que les deux autres sont Neptune et Vulcain (fig. 339). Les quatre éléments font partie

1) Göbel, op. cit., 1, p. 58.
2) Lensi, op. cit., p. 154.
3) Voss, op. cit., p. 318, fig. 115.

de la décoration du plafond d'une petite salle du château de Mantoue appelée le Paradis d'Isabelle.

La Terre accompagnée de Zéphyr, peinte par Sebastiano del Piombo, se rencontre dans la décoration de la Villa Farnesina à Rome [1]). On trouve encore la personnification de la Terre, tenant une corne d'où sortent des fruits, et ayant en main un scorpion au lieu d'un serpent, parmi les peintures du Corrège dans les lunettes de la „Camera di San Paolo" à Parme. Une personnification de la Terre se voyait aussi sur la fontaine d'Ammanati [2]). Il paraît que le peintre flamand Martin de Vos aurait dessiné une suite des quatre éléments. Nous les rencontrons également au début du 17e siècle, dans des gravures que l'on doit à une association formée par de Bruyn, Ottens et d'autres, et qui sont conçues de manière à pouvoir servir comme cartons de tapisseries, surtout en raison des bordures (fig. 340). Nous nous trouvons ici encore en pleine mythologie, et il en est de même de la suite de quatre gravures d'Antoine Tempesta, où toutefois le Feu est symbolisé par le soleil. Un artiste allemand inconnu, dont une estampe porte la date

Fig. 321. Les Fleuves du Paradis. Émail français du 12e siècle. Musée de Cluny, Paris. Photo Giraudon.

1) Hermannin, op. cit., p. 151, fig. 104.
2) Kriegbaum, op. cit., fig. 6, 14.

1569, a représenté les éléments sous l'aspect de Mercure, Cérès, Neptune et Jupiter [1]).

Trois plaquettes allemandes de la seconde moitié du 16e siècle, au Musée de Berlin, nous montrent le Feu, l'Air et l'Eau personnifiés par trois hommes couchés, d'un caractère antique, le dernier tenant le trident de Neptune. La série doit évidemment avoir comporté une quatrième plaquette, mais celle-ci manque.

On a d'Ambroise Holbein une gravure avec une allégorie d'Oceanus, et de Wenzel Jamnitzer, artiste nurembergeois du 16e siècle, une statuette représentant la Terre, qui est au Musée de Berlin [2]).

Le Milanais Arcimboldi, qui appartient à la seconde moitié du 16e siècle et qui a travaillé surtout pour les empereurs à Vienne, s'est complu, à l'occasion de la représentation des éléments, dans des images fantastiques d'un goût assez douteux, mais exécutees avec une très grande habileté. Au Musée de Vienne nous trouvons de lui des tableaux ayant pour sujets le Feu et l'Eau, et composés au moyen d'allusions à l'un et à l'autre, formées par des demi-figures humaines qui sont de parfaites caricatures. Le Feu est symbolisé par des flammes, des armes, des chandeliers, une lampe etc., et l'Eau par un assemblage de poissons, de crustacés, de perles etc.

Fig. 322. Personnification de l'Eau. Miniature romane de l'école de Salzbourg. Bibliothèque de Munich.

On rencontre, dans l'art du Moyen Âge, un grand nombre d'images cosmographiques qui montrent la disposition de la terre et d'autres corps célestes. Ce ne sont pas seulement les traités scientifiques qui contiennent parfois des illustrations de ce genre; les représentations de l'œuvre de la création, par lesquelles commencent la plupart des cycles d'images bibliques, comportent souvent le monde et la sphère céleste, avec le soleil, la lune et d'autres éléments astronomiques. Nous ne nous en occuperons pas dans ce chapitre, puisque les illustrations des notions de l'astronomie et d'autres sciences appartiennent à un groupe distinct.

La terre ou le monde, sur la nature et l'aspect duquel on se livrait à des spéculations nombreuses, n'a pas donné lieu, pour autant que nous sachions, à des allégories géographiques. Une conception qui tient à la fois de la cosmographie et de la géographie et qui, en raison de sa nature, a été invariablement représentée par une allégorie ou par une personnification, est celle des vents.

L'idée de la personnification des vents remonte aux auteurs grecs. Ils étaient au nombre de quatre, de même qu'on connaissait quatre parties du monde, quatre saisons,

1) Willshire, op. cit., p. 305.
2) Bange, Kleinplastik, pl. 95.

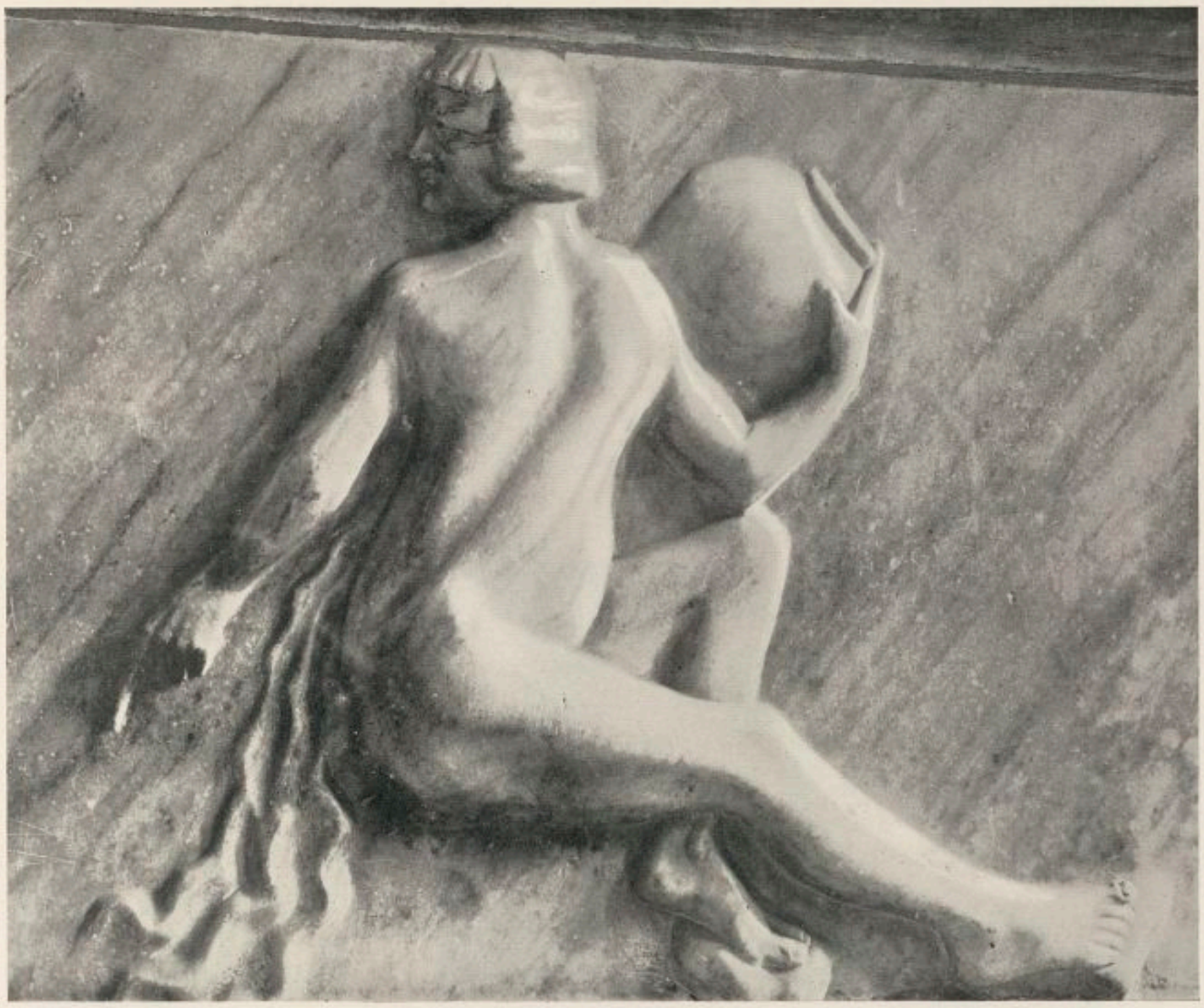


Fig. 323. Personnification de l'Eau. Sculpture d'environ 1237. Cathédrale de Bamberg. Photo Kröner.

et quatre éléments. Ils apparaissent dans certaines mosaïques romaines [1]); de là, en passant par la sculpture des premiers siècles chrétiens, leur image fut transplantée de l'art classique à l'art du haut Moyen Âge, qui en offre des spécimens assez fréquents dans les miniatures illustrant des passages de l'Évangile où il est question de naufrages. Ce sont généralement des têtes, avec l'expression particulière d'une personne occupée a souffler. Parfois cependant ce sont des têtes d'animaux, ou encore des bustes ailés; et dans certains cas ces têtes sont bleues. Les miniatures carolingiennes, ottoniennes, — parmi celles-ci nous citons les enluminures du Codex Egbertus de Trèves, — et romanes ont repris ce mode de représentation des vents [2]). On le retrouve encore sur la mosaïque, appartenant au haut Moyen Âge, découverte dans l'église San Salvatore de Turin, sur la miniature du 13e siècle décorant un „Liber Pontificalis" à la

1) Inventaire des Mosaïques, I², N° 1392, II² 188. Diehl, op. cit., I, p. 226.

2) Piper, op. cit., II, p. 433 et suiv. Leitschuh, op. cit., p. 279, 282. G. Leidinger, Das Perikopenbuch Kaiser Heinrichs II, Miniat. aus Hsn. der K. Hof- u. Staatsbibliothek in München, s.d., pl. 37.

bibliothèque de Reims, que j'ai déjà citée pour sa représentation des Muses (fig. 341), ainsi que sur une intéressante miniature astronomique qui fait partie d'un "Liber Scivias", à la bibliothèque de Heidelberg [1]).

Fig. 324. Personnification de l'Eau, par Arnolfo di Cambio. Galerie, Pérouse. Photo Alinari.

Le vent représenté par un personnage qui souffle et qui n'est autre qu'Éole, l'antique roi des vents dont parle l'Énéide de Virgile, réapparaît dans l'art italien du 15e siècle, et notamment sur un relief de Velano, datant de 1488, à Saint-Antoine de Padoue; dans la Naissance de Vénus et le Printemps, de Botticelli (fig. 342); dans une miniature de Liberale da Verona, à la bibliothèque de la cathédrale de Sienne (fig. 343); et ensuite dans un certain nombre d'autres œuvres italiennes de la fin du 15e siècle et du début du 16e siècle [2]). C'est peut-être dans cette tradition qu'ont puisé Dürer pour une de ses xylographies illustrant l'Apocalypse (VII : 1), Cranach pour son illustration du Nouveau Testament de Luther, paru en 1522, et certains illustrateurs de

Fig. 325. Personnification de l'Eau, par Arnolfo di Cambio. Galerie, Pérouse. Photo Alinari.

1) A. von Oechelhaeuser, Die Miniaturen der Universitätsbibliothek zu Heidelberg, I, Heidelberg, 1887, p. 85, pl. 12.

2) C était très probablement le cas pour ce dessin de Léonard, qui est perdu et que nous ne connaissons que par la mention qu'en fait Vasari, avec Neptune entouré des vents et des sirènes. On voit aussi le vent symbolisé par des visages soufflants dans une miniature que Gherardo de Florence exécuta pour le roi Mathias Corvin, et qui fait partie d'un codex conservé au Vatican; dans deux fresques de Giulio Romano, au Palazzo del T à Mantoue; et dans une gravure de Marc Antoine, d'après une des fresques de la salle de bain au Vatican, par Raphaël.

calendriers allemands publiés à la fin du 15e et au début du 16e siècle [1]).

Il y a lieu de signaler une tendance tout à fait différente qui s'était également fait jour dans les images du vent. Elle consiste dans la représentation du vent soufflant dans une conque, une trompe ou une corne. A la différence du type dérivé de l'antiquité, ce symbole semble avoir été surtout en faveur dans la miniature byzantine [2]). De là il s'est introduit dans l'art italien du 14e siècle, et Giotto l'a appliqué dans sa mosaïque représentant saint Pierre marchant sur les eaux vers Notre Seigneur, qui décore aujourd'hui le portique de l'église Saint-Pierre à Rome. Il apparaît encore dans une fresque, avec le même sujet, à l'église de Sta Maria in Campis, près de Foligno, déjà mentionnée par Mezzastris; on y discerne deux figures d'homme soufflant dans des cornes.

Quelquefois, on a affaire à une division des vents d'après un système qui s'écarte de la conception primitive. Leur nombre fut augmenté jusqu'à huit, et ensuite jusqu'à douze, par l'adoption de subdivisions dans les intervalles entre les quatre points cardinaux. Cette division, déjà connue des anciens, fut reprise et propagée par de savants docteurs du Moyen Âge comme Bède, Honoré d'Autun, Vincent de Beauvais, d'autres encore. On a admis aussi la notion de l'union des quatre et des douze vents, qui a abouti aux seize directions de la rose des vents selon la conception moderne [3]).

Fig. 326. Sirènes symbolisant les dangers de la mer. Miniature anglaise du 14e siècle. British Museum.

En ce qui concerne l'illustration des douze vents, elle est restée limitée, pendant le haut moyen âge, à des miniatures d'une signification plutôt cosmographique, parmi lesquelles une des plus intéressantes, remontant au premier tiers du 9e siècle, appartient à un traité de chronologie astronomique dont un exemplaire se trouve à la bibliothèque de Munich (fig. 344) et un autre à celle de Vienne [4]); il se fait ainsi qu'on possède deux exemplaires de cette importante miniature. On en trouve ensuite des exemples au 15e siècle, notamment parmi les illustrations de la Cosmographie de Ptolémée, parue à Bologne en 1462(?) et à Ulm en 1482 et '86.

Certaines images des vents ne présentent aucun rapport avec ces conceptions scientifiques et font plus directement appel à notre imagination. Ainsi, le sculpteur roman qui a décoré l'église de Vézelay, eut l'idée de mettre des soufflets entre les mains

---

1) Piper, op. cit., p. 452, 453.

2) Diehl, op. cit., I, p. 241, 292, 324, 428. Piper, op. cit., p. 466.

3) Piper, op. cit., p. 458. P. Revelli, Una rosa dei venti del sec. IX, Bollet. della Soc. Geogr. ital., mars 1910. G. L. Bertollini, Della rosa dei venti nel Exultet di Bari etc., Idem, janvier, 1911.

4) Swarzenski, Salzburger Malerei, pl. 7.

Fig. 327. Une Sirène auprès d'un navire faisant naufrage. École de Gentile da Fabriano, Galerie du Vatican. Photo Anderson.

des personnages qui représentent des vents (fig. 345) [1]), et plusieurs centaines d'années après lui, à la fin du 15e siècle, la même idée a inspiré un tisseur d'Arras, auteur d'une tapisserie représentant un naufrage, que Piper déclare avoir vue au Musée de Cluny, à Paris. Nous l'y avons cherchée en vain. On voit également des soufflets dans l'encadrement d'une tapisserie bruxelloise du deuxième quart du 16e siècle, représentant Janvier, qui est au palais Doria à Rome. Cette pièce est la première d'un cycle de douze, dont la suivante symbolise Février par une scène de la vie domestique, qu'accompagnent de petites images de l'inclémence de la saison. Dans les fresques de Miretto, au Salone de Padoue, les vents sont des figures ailées, ressemblant assez à des anges.

Les personnifications de montagnes sont fort rares. Il s'en trouve une dans le rouleau de Josué, à la bibliothèque du Vatican, qu'on croit généralement être une copie exécutée au 7e ou 8e siècle d'après un original du 5e. La montagne y est représentée par un homme à peu près nu, couché. L'art byzantin en offre d'ailleurs encore d'autres exemples. Dans une des miniatures du 10e siècle du beau psautier grec de la Bibliothèque Nationale on rencontre les personnifications du désert, de la nuit, de la mer Rouge et de l'abîme (fig. 346) [2]).

Plus tard Tribolo et Giovanni da Bologna ont exécuté des personnifications de montagnes pour orner des parcs princiers.

1) Porter, op. cit., II, pl. 31.
2) Omont, op. cit., pl. 1, 9, et 10. Ebersolt, op. cit., pl. 12.

Les personnifications de villes furent, dans l'art de l'antiquité, beaucoup plus fréquentes que celles de pays ou de parties du monde [1]). Ainsi, une ville comme Athènes a été personnifiée, aussi bien dans la littérature que dans les œuvres plastiques de la Grèce antique. Cette tendance s'accentua même considérablement à l'époque romaine, surtout dans l'art de l'Empire. Ce sont probablement les images des villes, représentées sur un très grand nombre de monnaies romaines jusqu' au temps de Théodose, qui transmirent cette tradition au haut Moyen Âge. Les Romains connaissaient surtout la personnification de Rome avec le casque, la lance et le bouclier; évidemment, on trouve aussi Rome représentée par la louve allaitant Romulus et Rémus. Il y avait ensuite la „Tyché" ou divinité tutélaire de Constantinople, la tête parfois ceinte d'une couronne formée par un mur de forteresse, emblème qui se retrouve assez souvent dans la personnification d'autres villes pendant les siècles subséquents.

Fig. 328. Personnification de l'Eau par Riccio.
Photo du Musée de Berlin.

Dans l'art de la décadence romaine on rencontre fréquemment les images des pays soumis par Rome, ainsi que des provinces romaines, sous l'aspect de femmes, ou parfois de simples bustes de femme. Il y en avait sur les enseignes des préfets et des proconsuls. Il n'est pas rare qu'elles tiennent dans leurs mains des plats ou des cornes, avec des fruits et surtout avec du blé, et parfois même leur tête est parée de ces produits de la terre. Dans ces cas l'intention était d'attirer l'attention sur les ressources naturelles offertes par les pays tributaires, et de cette manière ces allégories contribuaient à propager la politique de conquête.

1) Au sujet des personnifications de pays et de villes v. surtout Piper, op. cit., II, p. 564—677.

Fig. 329. Personnifications de Fleuves, par Tribolo. Musée National, Florence. Photo Alinari.

L'art des premiers chrétiens nous a légué également quelques personnifications de ce genre, par exemple sur des sarcophages. Nous en rencontrons aussi à plusieurs reprises dans les miniatures du rouleau de Josué, à la bibliothèque du Vatican. Un calendrier, illustré à Rome en 354, ne nous est connu que par des copies du 17e siècle; l'auteur des miniatures, probablement un Oriental, a personnifié Rome en compagnie de la Victoire et de Brutus, Constantinople escortée de putti portant des guirlandes, et Alexandrie et Trèves tenant de force un barbare captif [1]). Une coupe en or, qu'on croit avoir été exécutée en Albanie au 7e siècle, est ornée des personnifications de Constantinople, Chypre, Rome et Alexandrie; ce sont des demi-figures de femme tenant chacune un sceptre et portant sur la tête une couronne en forme d'enceinte de ville fortifiée [2]). Ensuite, nous savons par ce que nous rapporte le „Liber pontificalis" de Ravenne, que l'évêque Pierre IV fit exécuter entre 570 et 578, au palais épiscopal, des mosaïques où figuraient la personnification de cette ville ainsi que celle de Rome [3]). Dans la „Tabula peutingeriana", à la bibliothèque de Vienne, qui est une copie, exécutée vers l'an 1200 en Allemagne méridionale, d'une mappemonde originaire probablement du 4e siècle, on trouve d'intéressantes allégories des villes de Rome, Constantinople et Antioche, sous les traits de rois assis sur des trônes [4]).

Les exemples de personnifications de villes et de pays ne manquent pas non plus dans l'art carolingien. Ainsi, tout au commencement de la première Bible de Charles le Chauve, à la Bibliothèque Nationale, l'illustration qui représente l'embarquement

1) J. Strzygowski, Die Kalenderbilder des Chronographs vom Jahre 354, Berlin, 1888.
2) J. Strzygowski, Altai-Iran und Völkerwanderung, Leipzig, 1917, p. 3 et suiv.
3) Schlosser, Quellenbuch, p. 115.
4) Hermann, op. cit., p. 5, avec bibliographie.

de saint Jérôme, évoque l'image de la ville de Rome qu'il est sur le point de quitter; entre les architectures apparaît une figure de femme, armée d'un bouclier et d'une lance(?) et la tête couverte d'un voile; c'est une personnification de cette ville (fig. 347) [1]). Dans une miniature du Codex de Saint-Emmeran, à la bibliothèque de Munich, on aperçoit aux côtés du trône de l'empereur deux figures avec les inscriptions de leurs noms Francia et Gotia (Languedoc). Ce sont deux femmes dont la tête est couronnée par un mur crénelé et qui tiennent en main des cornes d'abondance d'où s'élancent des plantes [2]). Dans certains ivoires carolingiens représentant le Crucifiement, la „Rome" païenne est assise entre les personnifications de l'Eau et de la Terre au pied de la Croix [3]).

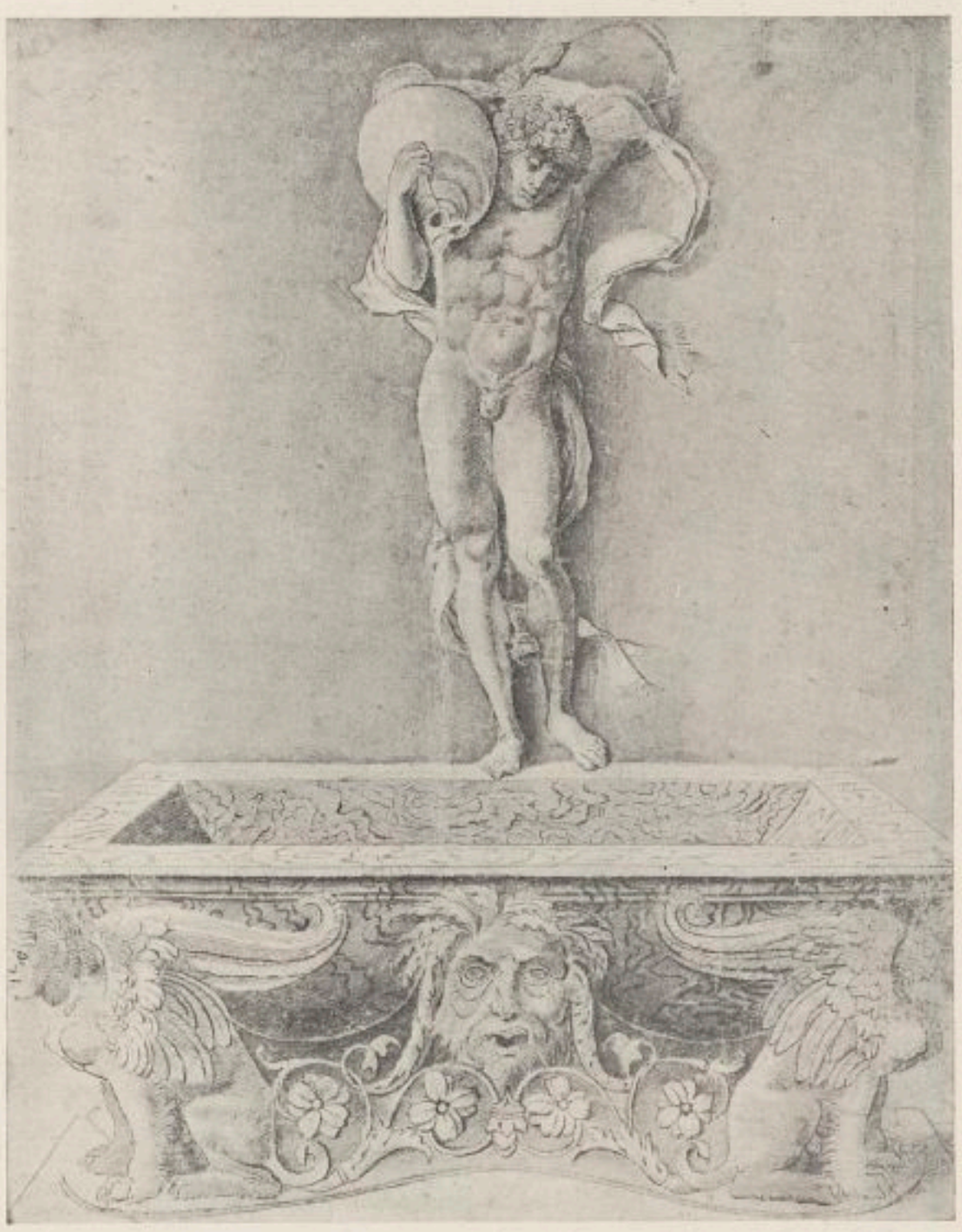


Fig. 330. Personnification de l'Eau. Dessin de l'école de Mantegna. British Museum. Photo du Musée.

Une importante miniature contenue dans l'Evangéliaire qu'on croit avoir appartenu, soit à l'empereur Otton III, soit à Henri II, et qui est actuellement à la bibliothèque de Munich, représente quatre pays offrant des tributs à l'empereur [4]). Ce sont des figures de femme dont les noms „Roma, Gallia, Germania, Sclavinia" sont donnés en inscription et qui apportent à l'empereur, assis en majesté sur la page en regard, leurs présents consistant en une coupe, un rameau, une corne et une boule d'or; la couronne de Sclavinia a la forme

1) Bibliothèque Nationale, Peintures et Initiales de la première Bible de Charles le Chauve, Paris, s.d., pl. 1.

2) Boinet, op. cit., pl. 115.

3) Goldschmidt, op. cit., I, Nos 41 et 83.

4) G. Leidinger, Miniat. aus Hsn. der K. Hof- u. Staatsbibliothek in München, I, Das sogenannte Evangeliarium Kaiser Ottos III, Munich, s.d., pl. 13.

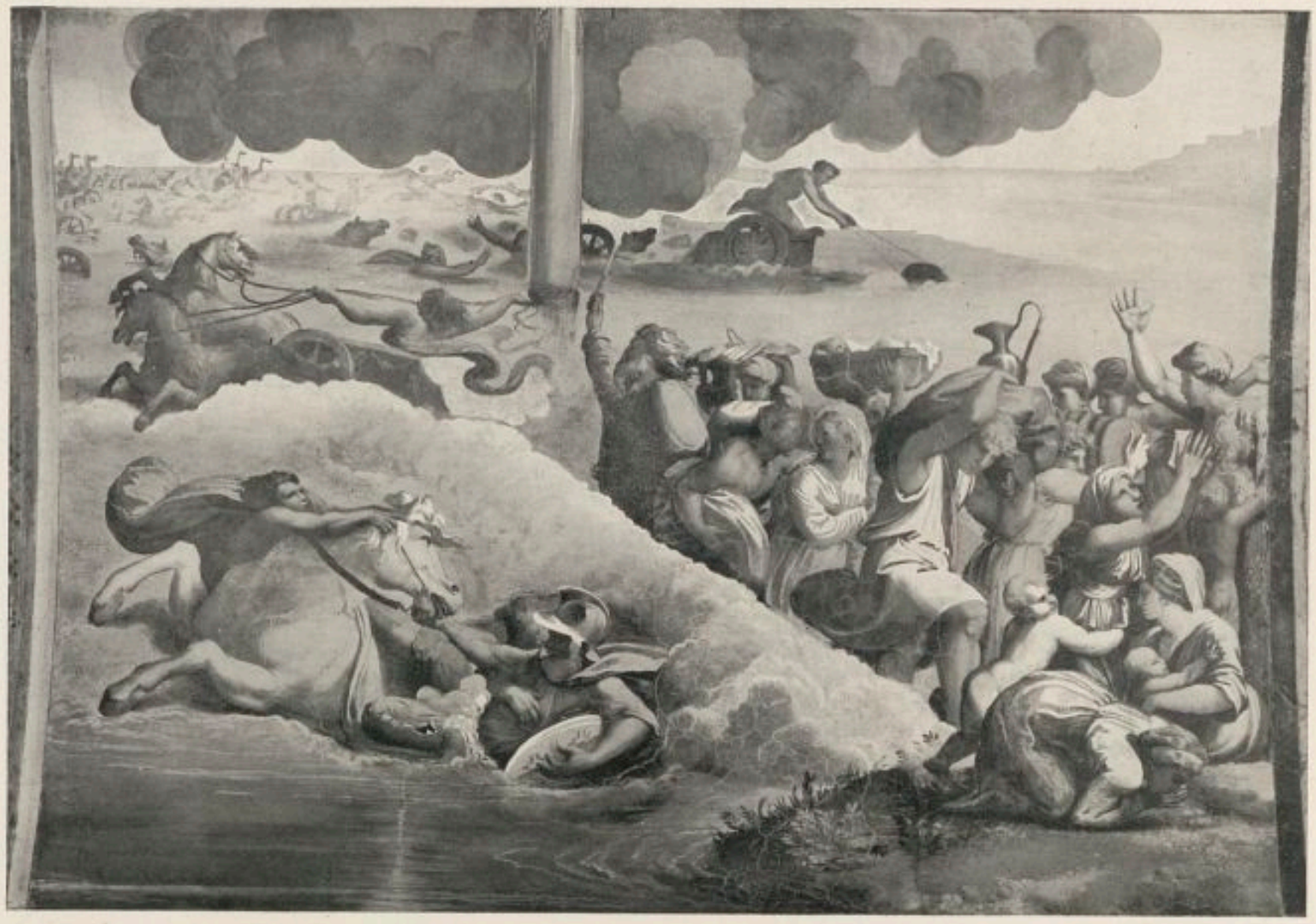


Fig. 331. Le Passage de la mer Rouge avec des personnifications de la Mer. Fresque dans les loges de Raphaël au Vatican.
Photo Alinari.

d'un mur de citadelle (fig. 348). Dans deux autres manuscrits de cette époque, un missel et un Évangéliaire d'Henri II, provenant, comme le précédent, de la cathédrale de Bamberg et appartenant à la bibliothèque de Munich, on rencontre également des miniatures avec de semblables personnifications apportant des offrandes au monarque. Le Codex d'Echternach, à Gotha, contient une miniature où les quatre parties du monde sont représentées par des demi-figures humaines.

Que la ville de Babylone ait été personnifiée par une femme dans différentes miniatures illustrant des bibles, cela ne doit pas nous surprendre, attendu que l'Écriture Sainte la qualifie de „fille perdue". On en rencontre un exemple, du milieu du 12e siècle, dans une miniature du glossaire de l'évêque Salomon de Constance, à la Bibliothèque de l'État, à Munich [1]). Une carte de 1265, à la bibliothèque de Vienne, mais qui répète peut-être des types du temps de l'empereur Auguste, nous montre Rome, Constantinople et Antioche personnifiées, alors que d'autres villes ne sont symbolisées que par des édifices [2]).

---

1) Dehio, op. cit., I, p. 360, fig. 338. Boeckler, ouvr. cité, pl. 11.

2) Piper, op. cit., II, p. 637. Leidinger, Perikopenbuch, pl. 1. W. Vöge, Eine deutsche Malerschule um der Wende des ersten Jahrtausends, Trèves, 1891, p. 120.

La sculpture du 13e siècle en Italie méridionale, qui s'est inspirée si souvent de modèles légués par l'antiquité païenne, a également connu les personnifications de villes. C'est ce que nous prouvent un buste qui symbolisait la ville de Capoue, sur la porte triomphale qui y fut érigée peu après 1233, et qu'on y voit encore aujourd'hui au musée [1]), ainsi que des sculptures un peu postérieures, à la cathédrale de Sessa [2]), qui représentent les villes de Césarée et de Ninive (fig. 349).

Fig. 332. Miniature du 11e siècle avec les Quatre Éléments. Bibliothèque de l'État, Bamberg.

L'art italien du 14e siècle dénote une tendance assez marquée pour la personnification des villes, et qui ne paraît guère pouvoir être considérée comme un héritage de l'art byzantin, attendu que les personnifications de conceptions géographiques n'y étaient pas très répandues. Dans les allégories pour sa propagande politique, Cola di Rienzi avait fait représenter Rome, Babylone, Carthage, Troie et Jérusalem comme des navires sombrant dans une tempête, tandis que, pour marquer que tout espoir n'était pas perdu pour Rome, cette ville était, en outre, personnifiée par une femme âgée en détresse, sauvée du feu par un ange.

1) Bertaux, op. cit., p. 709 et fig. 346.
2) Bertaux, op. cit., p. 775.

En fait de peintures italiennes de la même époque, on peut citer une fresque, actuellement disparue, au palais du Bargello à Florence, sur laquelle cette ville était représentée, d'après la description qu'en a laissée Vasari, sous les traits d'un juge, entre des personnifications de Vertus. Sur un panneau de l'école pisane du 14e siècle, que Vasari et bien d'autres après lui ont attribué à un hypothétique Bruno di Giovanni, et qui se trouve à la Galerie de la ville de Pise, cette dernière est personnifiée par une jeune fille couronnée, debout au bord de la mer, et devant laquelle est agenouillée sainte Ursule, suivie de ses compagnes (fig. 350) [1]. Des personnifications de villes italiennes sous l'aspect de femmes majestueuses, mais sans emblèmes, se voient dans le codex déjà mentionné du Panégyrique par Convenevole de Prato, exécuté pour le roi Robert de Naples, dont il existe un exemplaire à la Bibliothèque Nationale de Florence (fig. 351) et un autre au British Museum. [2]) Cette même ville a été personnifiée par Ammanati parmi les figures de sa fontaine [3]).

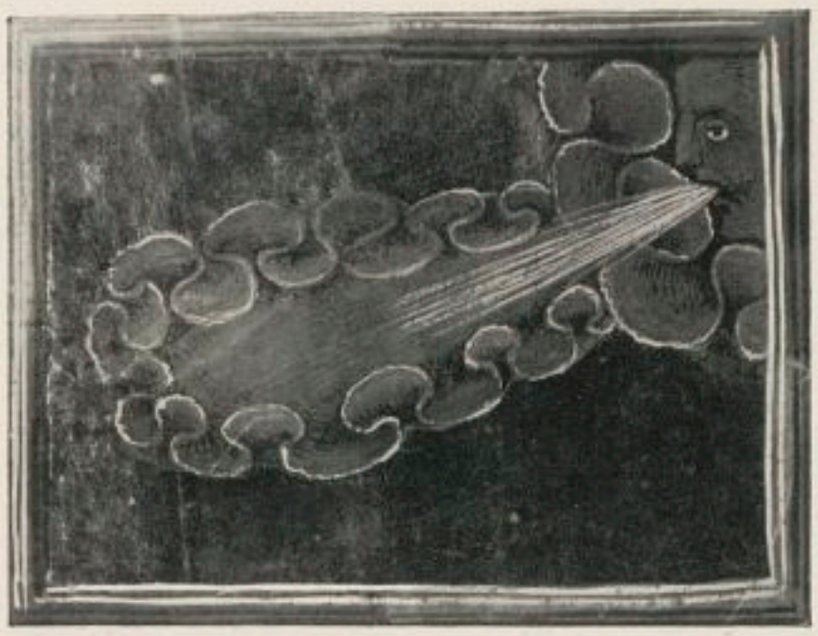


Fig. 333. L'Air. Miniature allemande d'environ 1480 à la bibliothèque de l'Université de Heidelberg.

Dans les allégories qui représentent „la commune volée par tout le monde", comme Giotto paraît en avoir peint pour le palais du Podestat, à Florence, et comme on en voit encore aujourd'hui sur le tombeau de l'évêque Guido Tarlati, à la cathédrale d'Arezzo, les personnifications de villes ont naturellement trouvé place. Nous nous occuperons plus loin de ces allégories à tendance politique.

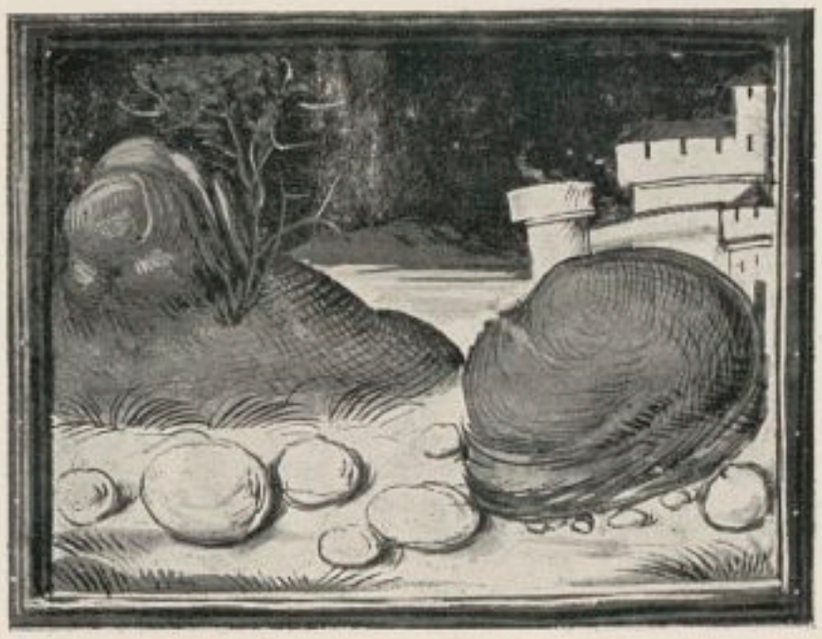


Fig. 334. La Terre. Miniature allemande d'environ 1480 à la bibliothèque de l'Université de Heidelberg.

La ville de Rome est parfois symbolisée par un personnage qui a les apparences d'une divinité civique. On rencontre une image de ce genre, datant de la fin du 14e siècle, parmi les fresques de Taddeo di Bartolo, au Palais Public de Sienne, à proximité de la chapelle. Filareti a repris le thème antique, avec le casque,

1) Van Marle, op. cit., V, p. 241 et fig. 158.
2) D'Ancona, La Miniature italienne du Xe au XVIe siècle, Paris-Bruxelles, 1925, p. 45, pl. 42.
3) Kriegbaum, op. cit., fig. 4.

l'épée et le bouclier, pour représenter Rome assise près de la pyramide de Cestus, sur le relief en bronze qui orne la porte de l'église Saint-Pierre, et qui a pour sujet le martyre du grand apôtre. Le graveur qui signait ses œuvres des initiales J. B. suivies d'un petit oiseau, a laissé une estampe avec une personnification analogue de la ville de Rome [1]).

Fig. 335. L'Eau. Miniature allemande d'environ 1480 à la bibliothèque de l'Université de Heidelberg.

A Venise, c'était un usage parfaitement établi de représenter la ville par des personnifications sur les tableaux, parmi les allégories souvent présomptueuses de sa gloire et de son importance. Il y a lieu, d'autant plus, de relever le caractère assez modeste que présente le beau relief sur le Palais des Doges, datant de la première moitié du 15e siècle; Venise y figure sous l'aspect d'une reine couronnée, assise sur deux lions, et tenant une épée (fig. 352), ce qui rappelle assez l'image de la Justice. C'est du reste sous ce dernier nom qu'elle a été désignée souvent. Au même palais se voit une autre sculpture du même sujet, de la main de Vittoria [2]).

Les grands maîtres vénitiens du 16e siècle, — Titien, Tintoret et Véronèse — ont choisi bien des fois les gloires de la ville des Lagunes comme sujet de leurs tableaux, et sa personnification revêt alors un cachet tout à fait princier. Le Palais des Doges en contient plusieurs spécimens; parmi les plus importants on doit compter les toiles du Tintoret représentant Venise comme la reine des mers (fig. 353), et son apothéose peinte par Véronèse. De Zelotti il y a au même palais une toile où la ville est représentée comme une femme assise sur un globe. Dans un relief de Tiziano Minio, à la „Logetta", la ville est encore symbolisée par une figure qui ressemble beaucoup à une image de la Justice; un pendant nous montre une personnification de l'île de Crète. Du reste, même en dehors de Venise, les peintures, sculptures et tapisseries italiennes

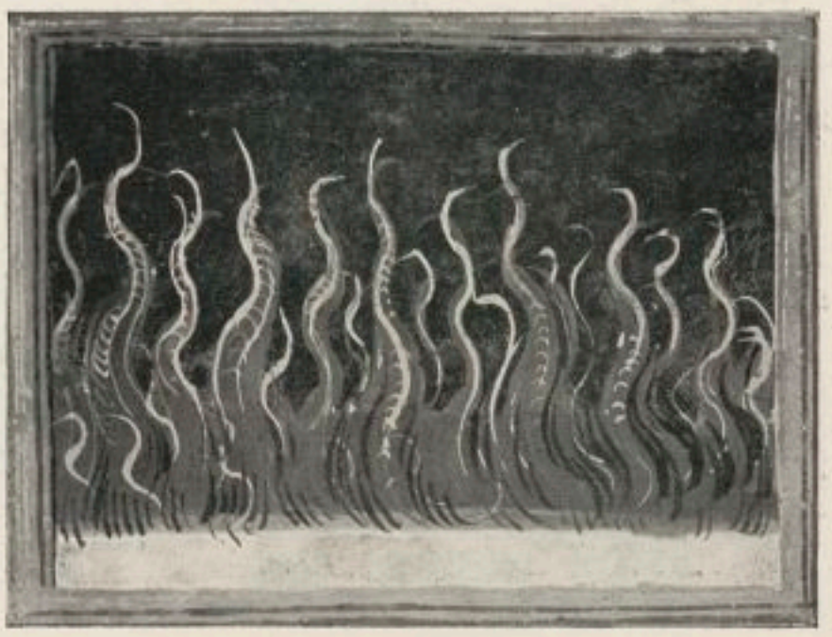


Fig. 336. Le Feu. Miniature allemande d'environ 1480 à la bibliothèque de l'Université de Heidelberg.

1) Hind et Colvin, op. cit., p. 540.
2) Planiscig. Venezianische Bildhauer, fig. 414, 415, 461.

Fig. 337. La Terre. Fresque par Vasari et Gherardi. Palazzo Vecchio, Florence. Photo Alinari.

du 16e siècle qui comportent des personnifications de villes ne sont point rares [1]).

Si nous passons maintenant à des modes de représentation tout à fait différents pour symboliser les villes, nous pourrons en signaler un qui présente un caractère bien moins abstrait, attendu qu'il consiste à en évoquer l'idée par l'image d'édifices. L'origine s'en trouve dans les images des villes mystiques Jérusalem et Bethléem,

Fig. 338. L'Eau. Fresque par Vasari et Gherardi. Palazzo Vecchio, Florence. Photo Alinari.

qu'on rencontre dans des mosaïques chrétiennes à Rome (fig. 354), et dont la plus ancienne, celle de l'arc de Sta Maria Maggiore, remonte au 4e siècle. Nous en rencontrons un exemple tardif, appartenant notamment au 14e siècle, parmi les fresques

---

1) Planiscig, Venezianische Bildhauer, fig. 414, 415, 461. V. les exemples cités par Piper, op. cit., p. 647 et suiv.

Fig. 339. Les Quatre Éléments. Plafond peint par le Véronèse dans la Villa à Maser. Photo Alinari.

Fig. 340. La Terre. Gravure de la série due à de Bruyn, Ottens et d'autres.

de l'abbaye de Pomposa près de Ferrare [1]). Du 13e siècle date une sculpture qui, à la cathédrale de Sessa, représente la ville de Césarée de la même manière [2]), bien que sa personnification figure déjà, ainsi que nous l'avons signalé, parmi les décorations de cet édifice. Peut-être faut-il rattacher à la même source les représentations plus ou moins fidèles de villes, que portent sur la main les saints qui sont leurs patrons. Dans ce cas il ne s'agit pas, à vrai dire, de symboles ou d'allégories, mais d'une tentative pour reproduire la réalité. Un exemple à peu près isolé de la personnification de Jérusalem nous est fourni par une œuvre de l'école bénédictine du 9e siècle, dans l'Italie méridionale; c'est, dans la chapelle souterraine, aux sources du Volturne, une fresque du Crucifiement où figure dans le haut, à gauche, un personnage assis qui pleure; l'inscription „Hiersl" ne laisse aucun doute sur l'intention de l'artiste [3]). C'est,

1) VAN MARLE, op. cit., IV, p. 483, fig. 242.
2) BERTAUX, op. cit., p. 772.
3) BERTAUX, op. cit., pp. 95, 99—100. R. VAN MARLE, op. cit., I, p. 124.

ur autant que nous sachions, la seule personnification de la ville mystique dans la scène du Crucifiement, et l'on peut affirmer, d'une manière générale, que dans l'art religieux la personnification des villes constitue l'exception, tandis que, en revanche, l'art profane ne nous offre pas d'exemples où les villes soient symbolisées autrement.

Ainsi Cimabue, qui a décoré la voûte de l'abside de l'église supérieure de Saint-François, à Assise, était tellement réfractaire à l'idée de l'introduction de personnifications géographiques dans l'ensemble de ses peintures pour ce lieu sacré, que, ayant à représenter quatre régions placées chacune sous la protection particulière d'un des Évangélistes, et ne trouvant pas d'image qui répondît mieux à sa pensée, il a préféré les représenter également comme des villes. Les noms de trois de ces régions sont encore assez lisibles aujourd'hui, ce sont „Italia", „Atacchaia" (l'Attique(?) c'est-à-dire la Grèce) (fig. 355) et „Judea". La ville qui symbolise l'Italie est Rome, facilement reconnaissable à plusieurs de ses édifices[1]).

Fig. 341. L'Air, les Vents et les Muses. Miniature romane à la bibliothèque de Reims.

C'est surtout pendant la seconde moitié du 16e siècle que les quatre parties du monde ont été parfois représentées par des personnifications; les figures de femme qui sont à interprétér comme telles, présentent, par leurs types et leurs vêtements, des particularités plus ou moins caractéristiques pour les régions qu'elles symbolisent. C'est le cas de quatre petites gravures appartenant à la suite que Philippe Galle a dédiée à la comtesse de Ligne (fig. 356, 357); un

1) J. Strzygowski, Cimabue u. Rom. Vienne, 1888, p. 84.

autre exemple nous est fourni par quatre grandes plaquettes rondes, exécutées dans le Sud de l'Allemagne vers la fin du 16e siècle [1]). Au Musée Nationale de Munich il y a des moulages de personnifications de quatre villes, dans la manière de Hering.

Virgile Solis a eu l'idée bizarre de représenter dix royaumes d'Europe par les images des cinq Vierges sages (l'Allemagne, la France, l'Italie, les Flandres et l'Angleterre) et des cinq Vierges folles (la Grèce, l'Espagne, le Portugal, le Brabant et "la Ferar-orth"). En outre, les cantons de la Suisse apparaissent sur une de ses gravures sous l'aspect de quatorze soldats.

Fig. 342. Personnifications du Vent sur la „Naissance de Vénus", par Botticelli. Aux Uffizi. Photo Brogi.

Une coupe à boire, très haute et couverte de plaques d'ivoire, exécutée probablement à Nuremberg vers 1570 et actuellement au Musée de Munich, comporte, outre des figures de rois et d'empereurs illustres, des personnifications de pays. Les noms de l'Angleterre, de l'Allemagne et de „la Ferar-orth" y sont inscrits [2]). Il y a une personnification de l'Espagne dans le tableau de Titien, au Prado, qui représente ce pays venant au secours de la religion. Ensuite, les figures d'hommes nus, aux mains liées, qu'on voit sur l'esquisse du tombeau de Jules II, due à Michel-Ange et conservée aux Uffizi, ont parfois été interprétées comme des personnifications des provinces soumises. Des personnifications de pays se trouvent encore parmi les fresques exécutées au cours de la seconde moitié du 16e siècle, par Raffaelino da Reggio, au palais Farnèse à Caprarola, dans la région romaine, ainsi que parmi celles que Tommaso Laureti a peintes au Vatican.

1) Braun, op. cit., Nos 171—174, pl. 50—53. V. aussi Bange, Kleinplastik, pl. 49.

2) R. Berliner, Die Bildwerke des bayerischen Nationalmuseums, IV, Bildwerke in Elfenbein, Knochen etc., Augsbourg, 1926, No 98, pl. 42.

La personnification de l'Égypte, dans les représentations de la Fuite de la Sainte Famille vers ce pays, appartient entièrement à l'art chrétien; on ne la rencontre d'ailleurs qu'en rapport avec ce sujet. La grande majorité des exemples nous en est fournie par l'art byzantin, et la miniature du Ménologe de Basile II, à la bibliothèque du Vatican, semble être le spécimen le plus ancien. L'art roman s'est ensuite approprié cette figure, mais il ne s'en servit que rarement, et parfois encore avec si peu de clarté qu'on serait tenté de conclure que les artistes ne se rendaient pas bien compte de sa signification; il existe, en effet, de ces images ayant la tête couronnée d'un mur de forteresse, et se penchant près de la porte d'une ville pour recevoir les voyageurs [1]).

Fig. 343. Éole ou le Vent. Miniature par Liberale da Verona à la bibliothèque de la Cathédrale de Sienne. Photo Alinari.

Abordant les représentations des divisions du temps, nous trouverons que surtout les personnifications des saisons et des mois se rencontrent assez fréquemment. Il existe cependant aussi une image allégorique, d'un caractère cosmographique, figurant l'année entourée des vents, du zodiaque et même de personnifications météorologiques, ou des mois. On peut affirmer que dans l'art roman il s'est constitué un certain type iconographique dont on trouve

1) Rohault de Fleury, La Sainte Vierge, I, Paris, 1888, pl. 41 et 42. Bertaux, op. cit., p. 434 et note 1. Millet, Iconogr. de l'Évangile, p. 157, 158. G. Schlumberger, L'Épopée byzantine à la fin du dixième siècle, II, Paris, 1900, fig. à la p. 577. Bibliothèque Nationale, Évangiles avec peintures byzantines du XIe siècle, MS. Grec 74, I, Paris, s.d., pl. 7. Relief roman à Moissac. P. Vitry et G. Brière, Documents de la sculpture française au Moyen-Âge, Paris, 1906, pl. 6[4]. Coffret en émail allemand du 12e siècle. A. Muñoz, L'Art byzantin à l'exposition de Grottaferrata, Rome, 1906, fig. 116.

surtout des exemples parmi les miniatures allemandes [1]). Cependant il subsiste encore des mosaïques romaines qui semblent être l'origine de cette composition [2]), sans que nous puissions établir la filiation.

La figure centrale de ces allégories est la personnification de l'année sous les traits d'un roi, le plus souvent barbu, image qui dérive, selon toute probabilité, de celle du dieu Janus, le représentant de l'année dans l'antiquité romaine. Piper cite deux miniatures du 12e siècle, aux bibliothèques de Stuttgart et de Berlin, où la personnification de l'année forme le centre d'une sorte de système cosmographique, mais il ignorait sans doute que cette composition avait un précédent, plus simple d'ailleurs, dans une miniature florentine du 11e siècle à la Bibliothèque Laurentienne de Florence (fig. 358) [3]); il ne connaissait pas non plus le spécimen, plus élaboré cette fois, qu'offre une miniature contenue dans un codex des Visions de sainte Hildegarde de Böckelheim, à la bibliothèque de l'Université de Heidelberg, et qui date de l'année 1200 environ [4]). Au centre se trouve donc l'Année; elle tient deux têtes, qui sont le soleil et la lune, et elle est adorée par les personnifications de la lumière et des ténèbres. La zone qui l'encercle contient quatre vents, représentés par des têtes dont trois soufflent et dont la quatrième sourit. Puis viennent huit symboles météorologiques: l'orage,

Fig. 344. „Ordo Ventorum": les Vents et les situations météorologiques qu'ils apportent. Miniature du début du 9e siècle. Bibliothèque de l'État, Munich.

1) Piper, op. cit., II, p. 377 et suiv. D'Ancona, L'Uomo, p. 92.
2) Mosaïque de Carthage, S. Reinach, Répertoire des peintures grecques et romaines, Paris, 1922, p. 222.
3) D'Ancona, Miniat. fior., I, p. 5 et pl. 2.
4) Oechelhaeuser, op. cit., p. 83 et pl. 12.

l'averse, la gelée, la grêle etc. Le cercle suivant renferme le cycle des signes du zodiaque, interrompu par les personnifications de l'aurore, du beau temps, de la tempête et du temps hivernal (Pruina), tandis que les quatre angles sont occupés par les quatre points cardinaux, figurés comme des diables (fig. 359).

Fig. 345. Personnifications de Fleuves et de Vents. Chapiteau roman à Vézelay. Photo Giraudon.

Une personnification analogue de l'Année, au milieu des représentations des mois, se voit dans les mosaïques du pavement de l'époque romane, à la cathédrale d'Aoste[1]). L'Année, qui en forme encore la figure centrale et qui tient le soleil et la lune, a la tête jeune et nimbée (fig. 360). Autour d'elle sont groupés des médaillons avec des allégories des douze mois, représentés par les occupations correspondantes et dont le style paraît d'ailleurs déjà plus évolué. Une mosaïque de cette même époque, au presbytère de l'église San Savino, à Plaisance, nous fournit aussi une image de l'année, sous les traits d'un vieillard barbu, tenant les deux planètes, et encadré par un cercle formé par des animaux chimériques; quatre hommes, dans les angles, pourraient à la rigueur passer pour les personnifications des vents. S'écartant davantage des images traditionnelles, la mosaïque du pavement de l'église Saint-Michel, à Pavie, représente l'Année comme un jeune roi assis sur un trône, portant la couronne et tenant le sceptre et le globe. Près de lui est inscrit le mot „Annus", et à ses côtés sont les allégories des mois, dont un au moins — Mai, — est symbolisé par le travail, et dont l'ensemble forme une rangée. Plus bas il y a une figuration des sphères au milieu de laquelle apparaît Thésée[2]).

1) P. Toesca, Catalogo delle cose d'arte e di antichità d'Italia: Aosta, Rome, 1911, p. 11, avec la bibliographie.

2) Toesca, Pit. e Miniat. lomb., p. 83 et suiv. Inventaire des Mosaïques, I, Nos 198, 243, 287, 734; II, 71*f*, 116*a*, 338; III, 41, 166, 181, 194, 350. Westwood, op. cit., p. 4 et note. Reinach, Répert. de peint.

Une dérivation étrange de ces compositions se remarque dans la miniature d'un psautier de 1293, à la bibliothèque Laurentienne de Florence. L'Année y apparaît comme un acrobate, debout sur trois petits personnages dont un tient une tête; il en soutient deux autres sur ses mains et encore un debout sur ses épaules; chacun de ceux-ci supporte trois têtes. Or deux des personnages du bas et les dix têtes portent les noms des mois; les quatre autres petites figures sont accompagnées des noms des saisons (fig. 361).

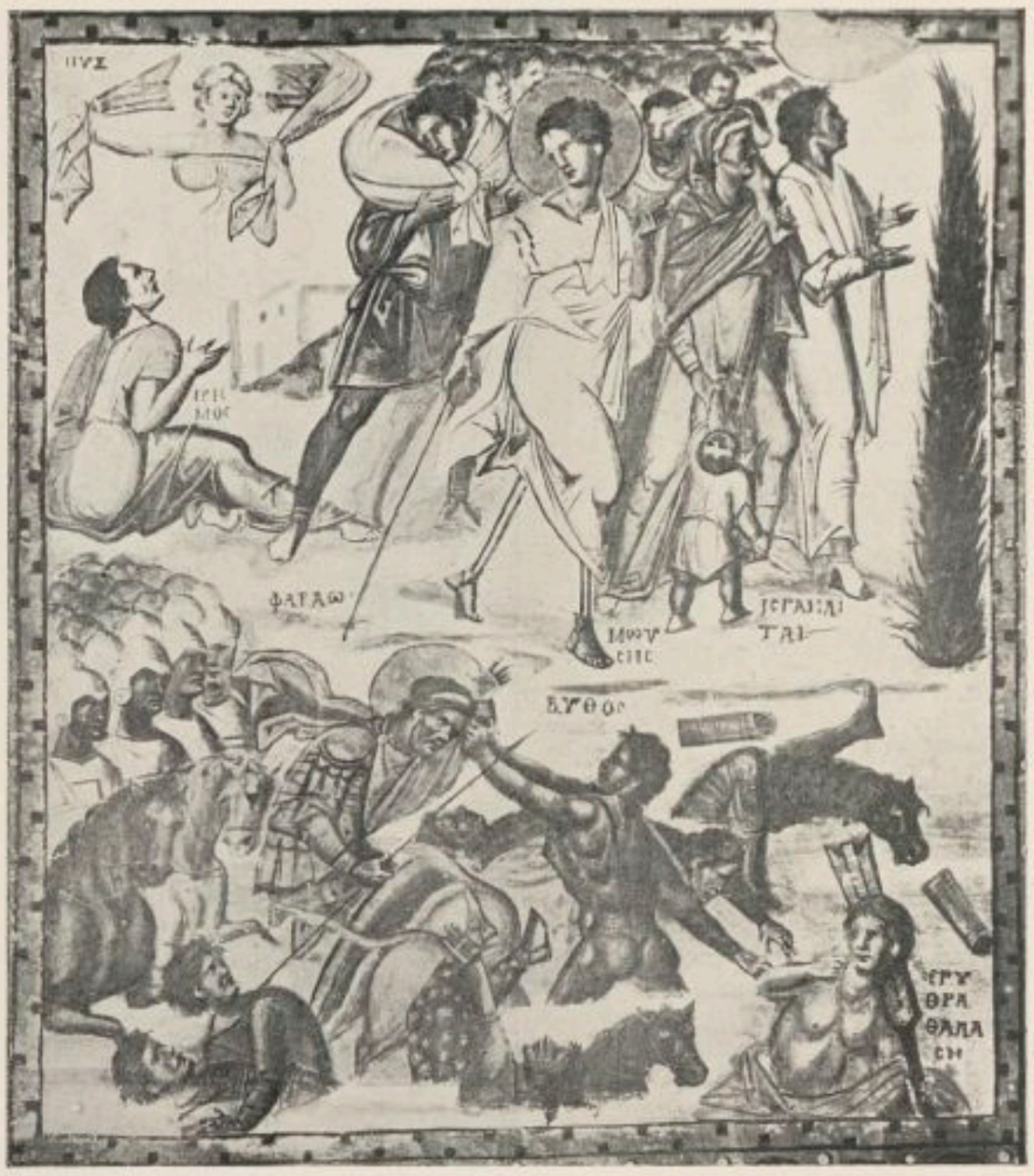


Fig. 346. Le Passage de la mer Rouge avec les personnifications de la Nuit, du Désert, de la Mer et de l'Abîme. Miniature byzantine du 10e siècle. Bibliothèque Nationale.

Les peintres et mosaïstes romains et pompéiens ont connu trois différents modes pour la personnification des quatre saisons. Ce sont d'abord des bustes, sans attributs et d'ailleurs peu intéressants, ensuite des génies, plus avenants mais sans grande signification symbolique, et enfin des figures pourvues d'emblèmes: le printemps tient des fleurs, l'été des épis de blé et une faucille, l'automne des grappes de raisin et des feuilles de vigne, tandis que l'hiver, couvert d'un épais vêtement, tient généralement un lièvre, un sanglier ou des canards.

Si nous mentionnons en premier lieu les fresques et les mosaïques païennes qui nous fournissent ces thèmes, ce n'est pas qu'ils soient complètement absents dans la sculpture de la même époque. En effet, des exemples s'en trouvent notamment sur les arcs de Septime Sévère et de Constantin; seulement, dans les peintures et les mosaï-

---

gr. et rom., p. 29, 110, 131—38, 200, 222, 224—26, 228, 334, 353, 360, 402, 411. Diehl, op. cit., p. 236. L. Curtius, Die Wandmalerei Pompejis, Leipzig, 1929, p. 222. S. Reinach, Répert. de reliefs grecs et romains, 3 vol., Paris, 1912, v. index: saisons. E. Strong, La Scultura romana da Augusto a Constantino, II, Florence, 1926, p. 199, 303, 306. 320—22, 333.

ques les quatre saisons apparaissent avec une telle fréquence qu'on est en droit d'en conclure qu'elles constituaient un des sujets favoris dans ces manifestations de l'art figuré [1]). Les premiers chrétiens suivirent la tradition déjà existante, car parmi les peintures des catacombes on rencontre les saisons, symbolisées soit par des génies, soit par des figures de femme, soit par des fruits et des fleurs, dans les cimetières de Domitille, de Saint-Calixte, de Sainte-Priscille et de Prétextat.

Il existe quelques exemples de personnifications des saisons dans l'art byzantin. Ainsi, dans les miniatures de l'Octateuque, qui sont du 11e ou du 12e siècle, les saisons figurent parmi les personnifications empruntées à l'illustration originale qu'on croit être de provenance syrio-égyptienne [2]), et dans le manuel d'iconographie, publié par Didron, se trouve reproduite une sorte de carte des différentes divisions du temps encerclant le monde, où se révèlent les traces d'une tradition très ancienne. Les saisons occupent la première sphère; elles ont les attributs usuels, mais non sans quelques additions: le Printemps tient des fleurs et joue de la harpe; l'Été porte un chapeau et moissonne avec une faucille; l'Automne cueille avec un instrument spécial les fruits des arbres; l'Hiver, vêtu de fourrures, se chauffe au feu. Une fresque d'une église à Sophades, en Thessalie, répète cette composition.

Fig. 347. L'Embarquement de saint Jérôme, avec la personnification de la Ville de Rome. Miniature du 9e siècle. Bibliothèque Nationale, Paris. Photo Catala.

Nous ne connaissons aucune allégorie semblable des quatre saisons dans l'art carolingien; cependant, le passage déjà cité des Libri Carolini ne laisse aucun doute que ce genre d'images fût connu et qu'elles aient revêtu un aspect plus ou moins analogue [3]).

D'ailleurs, à partir d'une époque voisine de l'année 700, la littérature fournissait des motifs nouveaux pour les personnifications des saisons. Certains auteurs, dont le plus ancien en date paraît avoir été Bède, mort en 735, donnaient des descriptions lyriques de la lutte entre saisons qui se suivent. L'idée fut si bien accueillie, que cinq siècles plus tard nous la retrouvons encore dans les vers du poète allemand Nithart et chez d'autres auteurs du 13e et du 14e siècle. En outre, on jouait au début de l'été une

1) Piper, op. cit., II, p. 313 et suiv. A. Colasanti, Le Stagione nell 'antichità e nell' arte cristiana, Rivista d'Italia, 1901, p. 669.
2) Diehl, op. cit., p. 618.
3) Schlosser, Quellenschriften, p. 387. Leitschuh, op. cit., p. 39.

sorte de moralité dont le thème était la victoire de cette saison agréable sur l'hiver [1]). L'art figuré ne semble toutefois pas s'être inspiré de cette fantaisie, bien que Piper ait connu une miniature, exécutée en Bohême au début du 12e siècle, dont le sujet présente avec elle une certaine analogie.

Dans les miniatures romanes, déjà citées, où l'Année est la figure centrale, les saisons sont parfois de simples personnifications. L'artiste auquel nous devons les magnifiques portes en bronze de la cathédrale d'Augsbourg, donne aux personnifications des saisons une grande importance; il y consacre neuf reliefs [2]). Le Printemps y apparaît jusqu' à trois fois; une des figures qui le symbolisent porte une fleur, le sens des deux autres est beaucoup moins clair. L'Eté paraît vouloir évoquer l'idée de la soif en contemplant un carafon, l'Automne tient des fruits ou mange du raisin, l'Hiver est une femme qui jette des grains en pâture aux poules (voir notre Vol. I, fig. 421).

Fig. 348. Personnifications géographiques. Miniature d'environ 1000. Bibliothèque de l'État à Munich.

Parmi les jolies figures qui décorent les chapiteaux romans conservés au Musée de la ville de Cluny, on rencontre le Printemps (fig. 362) et l'Été, dont l'interprétation ne laisse aucun doute grâce aux inscriptions rimées qui les encadrent: le Printemps, par exemple, qui ne tient pourtant qu'un livre, nous parle des fleurs. Quant à la fleur qui couronne l'encadrement, on ne doit

1) L. Biadene, Carmina de Mensibus di Bonvesin de la Riva, Studi di filologia romana, IX, Turin, 1903, fasc. 24. G. Morici, La poesia della stagione, Nuova Antologia, 1er déc. 1893, p. 479. Gabelentz, Kirchl. Kunst., p. 234.

2) A. Goldschmidt, Die deutschen Bronzetüren des frühen Mittelalters, Marbourg, A. L., 1926, pl. 64, 70, 80, 85, 92, 93, 96, 97, 98.

Fig. 349. Incident de l'histoire de Jonas avec la personnification de la Ville de Ninive. Relief du 14e siècle à la Cathédrale de Sessa-Auranea. Photo Moscioni.

pas y voir un emblème de la saison, puisqu' elle accompagne de la même manière les autres personnifications de cette série. Dans une miniature du 12e siècle, à la bibliothèque de Metz, les personnifications du Printemps et de l'Été figurent à côté du roi David; nous nous demandons s'il n'y a pas là une réminiscence de l'image allégorique de l'année qui revêt si souvent l'aspect d'un roi assis sur son trône. On a reconnu le Printemps dans une sculpture du portail nord de la façade de la cathédrale de Chartres, qui représente un homme barbu couronné, tenant de ses deux mains les deux branches d'une plante fleurie.

Dans la crypte de la cathédrale d'Anagni se laissent déchiffrer des bribes d'inscriptions qui témoignent que les quatre saisons faisaient partie de l'ensemble de la décoration, qu'on doit y avoir exécutée, présumons-nous, entre 1173 et '81 [1]).

Les mosaïques romanes des églises Saint-Rémi, à Reims, et Saint-Irénée, à Lyon, comportaient des représentations des quatre saisons; malheureusement elles ont disparu et les descriptions de l'époque qui s'y rapportent, se bornent à en mentionner

1) Van Marle, op. cit., I, p. 189. P. Toesca, Affreschi di Anagni, p. 129.

la présence sans les décrire [1]). Enfin les saisons apparaissent encore, symbolisées d'après un mode très particulier, dans le tapis brodé de Quedlinbourg. Ce sont des figures assises, dont la première tient un rameau et doit, d'après l'inscription „Risus Jovis" (le rire de Jupiter) qui l'accompagne, et qui est empruntée au poème de Capella, être interprétée comme une image de l'Automne. Le Printemps souffle dans la corne des vents. L'Été est représenté par Vénus tenant la roue de la Fortune que fait tourner un petit garçon qui est sans doute l'Amour, le tout surmonté du nom „Cipris". Enfin, „Naïade", qui verse de l'eau dans un récipient, évoque la saison des pluies (fig. 363) [2]).

Fig. 350. Sainte Ursule prenant la Ville de Pise sous sa protection. École de Pise de la seconde moitié du 14e siècle. Galerie de Pise. Photo Alinari.

Il n'existe, à notre connaissance, que peu d'exemples gothiques des personnifications des saisons. Il y a cependant les superbes reliefs du 13e siècle à Notre-Dame de Paris (fig. 364 et 365), puis les peintures du Baptistère de Parme, datant du même siècle, qui les représentent par des figures tenant des cornes [3]), emblèmes que cet artiste, qui manquait évidemment d'imagination, avait attribués également aux personnages symbolisant les fleuves du Paradis.

1) Inventaire des Mosaïques, I, N° 1090. Gerspach, La Mosaïque, 3e éd., Paris, s.d., p. 97. Clemen, Roman. Monumentalmalerei, p. 179, 181. Mâle, L'Art du XIIe siècle, p. 318.

2) Lessing et Creutz, op. cit., p. 4 et pl. 7. Kurth, op. cit., p. 56, pl. 20.

3) Testi, op. cit., fig. 187, 188.

Dans une des bordures des fresques allégoriques qui décorent le Palais Public de Sienne, Ambrogio Lorenzetti a peint vers 1340 les saisons sous l'aspect de quatre demi-figures [1]). Nous nous trouvons ici devant un cas intéressant de la persistance de types antiques: surtout l'Été, une jeune femme avec une faucille et des épis, et l'Automne, un homme mûr tenant une grappe de raisin (fig. 366), pourraient bien avoir été copiés d'après certaines mosaïques romaines. Une maison privée à Asciano, dans la province de Sienne, présente des images analogues, également encadrées dans des médaillons et appartenant à la même école [2]).

Du Quattrocento italien on connaît plusieurs peintures qui ont pour sujet les saisons. En tout premier lieu, nos souvenirs vont à la merveilleuse Primavera de Botticelli (fig. 367). [3]). Ce chef-d'œuvre, dans lequel on a découvert des correspondances avec les poèmes de Lucrèce et de Poliziano, se différencie, tant pour les idées que pour la composition, de toutes les autres représentations connues du Printemps, en ce que le véritable sujet n'est en somme pas cette saison, mais Vénus, car c'est celle-ci qui est la figure centrale vers laquelle Cupidon décoche une flèche. La partie gauche du tableau est occupée par les Trois Grâces et Mercure, allégories qui se rattachent à Vénus, mais qui n'ont aucun rapport avec le Printemps, tandis que, comme symbole de ce dernier, une femme, couverte d'un voile léger, est le personnage principal de la partie droite du tableau. Des fleurs sortent de sa bouche, Zéphyr (le vent) la saisit, et Flore, qui porte des fleurs dans un pli de sa robe, ouvre la marche devant elle.

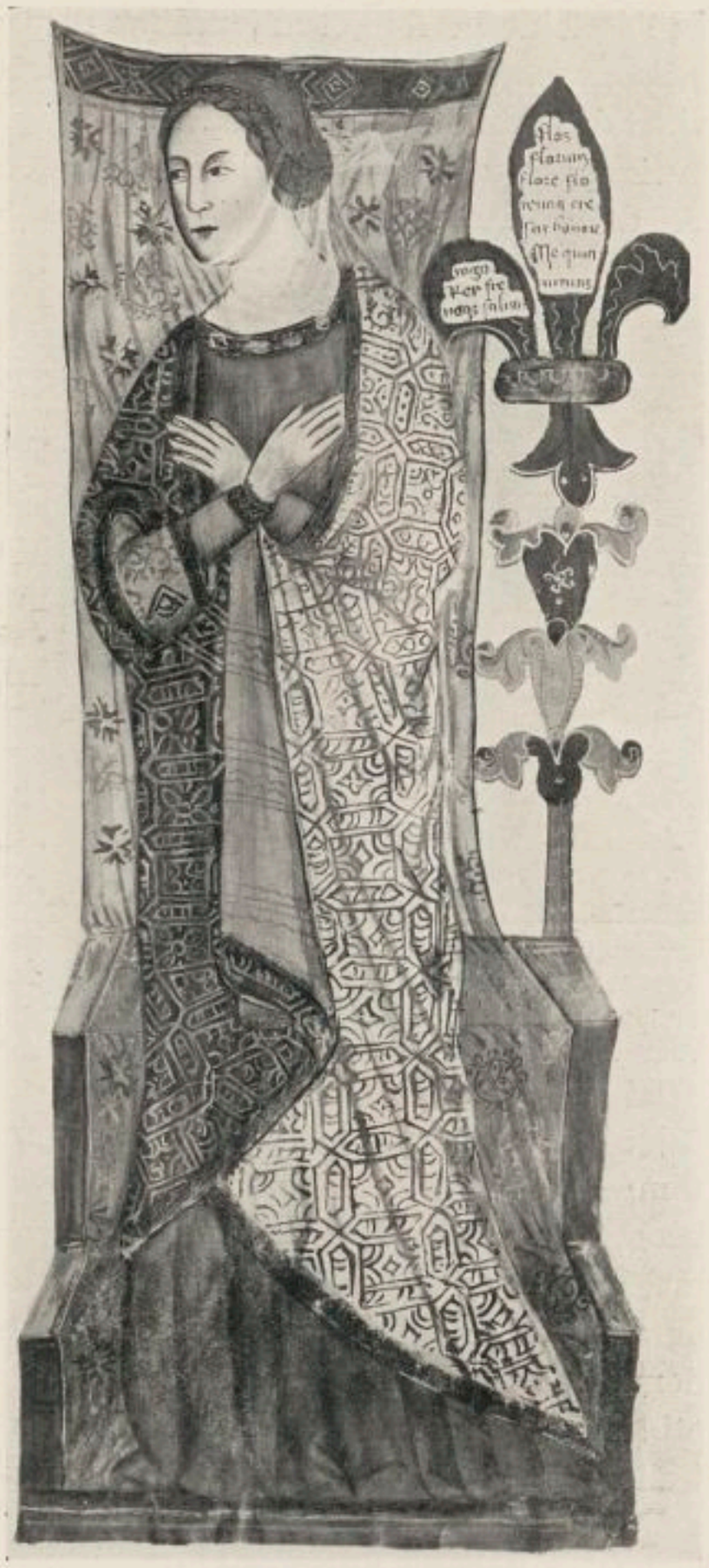


Fig. 351. Personnification de la Ville de Florence. Miniature du 14e siècle à la Bibliothèque Nationale, Florence.

1) Van Marle, op. cit., II, fig. 274, 275.
2) Perkins, La Diana, V, 1930, fasc. 3.
3) A. Warburg, Sandro Botticelli's Geburt der Venus und Frühling, Leipzig, 1893. H. P. Horne, Sandro Botticelli, Londres, 1908, p. 54.

A l'école de Botticelli appartient une toile du Musée Condé, à Chantilly, où l'Automne est personnifié par une femme qui s'avance, accompagnée de deux enfants, en portant sur la tête un panier contenant toutes sortes de fruits.

Il existe une suite des personnifications des saisons, peinte par différents maîtres de l'école de Ferrare et aujourd'hui dispersée, puisqu'elle est répartie entre plusieurs collections. La National Gallery en possède le Printemps, par Cosimo Tura, qui provient de la collection Layard à Venise (fig. 368), tandis que l'Automne, par Cossa, après avoir appartenu autrefois à la collection Costabile, à Ferrare, est maintenant au Kaiser Friedrich Museum de Berlin (fig. 369). Les peintures des deux autres saisons s'apparentaient, comme conception, au premier de ces panneaux, mais elles avaient beaucoup souffert. Elles ont fait partie des collections Strozzi, d'abord à Ferrare, puis à Florence, et nous ignorons ce qu'elles sont devenues. On les a attribuées à Michele Pannonio, appelé aussi Michel le Hongrois, quoique ce peintre se montre, dans son tableau de Cérès, à la Galerie de Budapest, qui porte sa signature, un élève fidèle de Tura. Ce dernier panneau présente d'ailleurs, au point de vue de la composition, tant d'analogie avec celui de Londres et ceux des collections Strozzi que nous venons de citer, qu'on pourrait admettre aisément qu'il fît partie du même cycle, d'autant plus que Cérès apparaît assez souvent comme une personnification de l'Été. En effet, dans chacune de ces trois peintures, nous voyons le sujet personnifé par une figure de femme assise sur un trône. Au contraire, l'Automne est représenté comme une paysanne revenant des champs, chargée d'une bêche, d'une pelle et d'énormes grappes de raisin. Aussi s'est-on demandé si l'affirmation d'après laquelle les quatre panneaux proviendraient de la même suite et auraient à l'origine fait partie de la décoration de la salle d'inquisition du monastère dominicain de Ferrare, mérite créance [1]). L'école de Mantegna peut revendiquer deux tableaux représentant l'Été et l'Automne, qui doivent appartenir à la National Gallery, mais qui, croyons-nous, n'y sont pas exposés en ce moment [2]).

Fig. 352. Personnification de la Ville de Venise. Sculpture du début du 15e siècle. Palais Ducal, Venise. Photo Alinari.

On attribue à Matteo Balducci trois tableaux de forme ronde, se trouvant à la collection Woodward à Londres, qui représentent le Printemps, ayant des fleurs à la main et dans les cheveux, devant un champ fleuri; l'Été, nu et tenant des épis et un

1) G. Gruyer, L'Art ferrarais à l'époque des princes d'Este, II, Paris, 1897, p. 38, 83. W. Bode, Jahrb. der k. preus. Kunstsamml., XVI, 1895, p. 88. A. Venturi, Storia dell' Arte italiana, VII³, Milan, 1914, fig. 431, 432.

2) Classiques de l'art, Mantegna, Paris, 1911, p. 125.

bâton, devant un champ de blé; et, au contraire de ces deux saisons personnifiées par des femmes, l'Automne sous les traits d'un jeune homme assis dans un vignoble et portant à la main une verge autour de laquelle s'enlace un rinceau. Quatre tableaux des saisons, attribués à Rosso le Florentin, se trouvent à la galerie d'Erfurt mais appartiennent au Musée de Berlin. Un dessin de la personnification de l'Automne, par Giulio Romano, est conservé à l'Accademia de Venise (fig. 370).

Au 16e siècle, les représentations des Saisons sont assez nombreuses; à cette époque le sujet apparaît d'ailleurs souvent dans la décoration des habitations italiennes, tant en peinture qu'en tapisserie.

En ce qui concerne les décorations peintes, il en existe des exemples illustres, comme celles de Veronèse à la Villa de Maser, où les quatre saisons sont groupées dans deux lunettes; ces compositions ont un cachet très mythologique. Du Tintoret nous ne possédons pas moins de quatre séries de peintures des saisons; elles se trouvent à l'„Albergo della scuola di S. Rocco", dans la salle du Collège du Palais

Fig. 353. Venise, reine des Mers. Peinture du Tintoret au Palais Ducal, Venise. Photo Alinari.

des Doges, au château de Jaispitz et à la Galerie d'Edimbourg, cette dernière étant toutefois limitée à l'Hiver. Ridolfi, dans sa description des œuvres d'art qu'on voyait au 17e siècle à Venise, en a mentionné encore deux, également de la main du Tintoret, qui ne correspondent à aucune de celles que nous venons de signaler [1]). La Galerie de Budapest possède une suite de quatre toiles représentant les saisons, qui provient d'un plafond du palais Giustiniani Cavalli à Padoue, et qu'on attribue, peut-être sans raisons suffisantes, à Schiavone. Les personnages y sont accompagnés de putti; le Printemps et l'Été sont des femmes tenant des fleurs et des fruits, l'Automne est un homme debout près d'une cuve, l'Hiver un vieillard assis sur des nuées et s'enveloppant de son manteau.

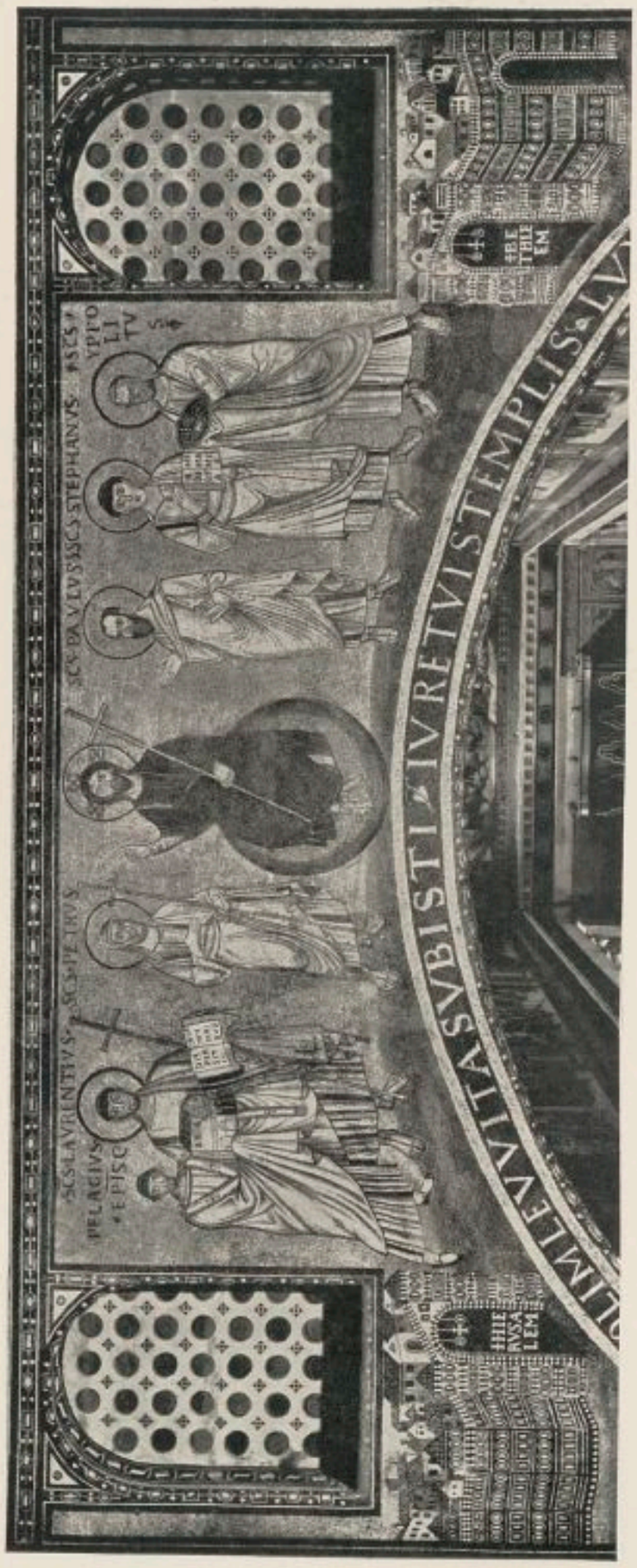


Photo Anderson.

Fig. 354. Jérusalem et Bethléem dans une mosaïque de 578-579 à S. Lorenzo fuori le Mura, Rome.

Puis, Romanino a compris les saisons parmi les allégories dont il a décoré le château de Trente, et Cristofano Gherardi, le collaborateur de Vasari, qui, comme nous le verrons, a travaillé avec celui-ci à des personnifications de la Nuit et du Jour à Venise, les a peintes dans la „Sala d'Opi" du Palazzo Vecchio à Florence.

A Augsbourg, dans la maison des Fugger, les saisons ont été représentées par le peintre Sustris, qui en a fait autant au château du Trausnitz près de Landshut [2]).

Comme tapisseries, nous connaissons une suite d'après les cartons de Salviati, au „Palazzo Bianco" de Gênes. Une importante tapisserie du Printemps, due au Flamand Rost, mais tissée à Florence au milieu du 16e siècle, se trouve dans la collection de tapisseries de cette ville, ainsi qu'une autre du même

1) A. L. Mayer, Jacopo Tintoretto, I, Munich, 1923, p. 252.
2) Steinbart, op. cit., fig. 7, 8, 9, 10, 23, 24, 25.

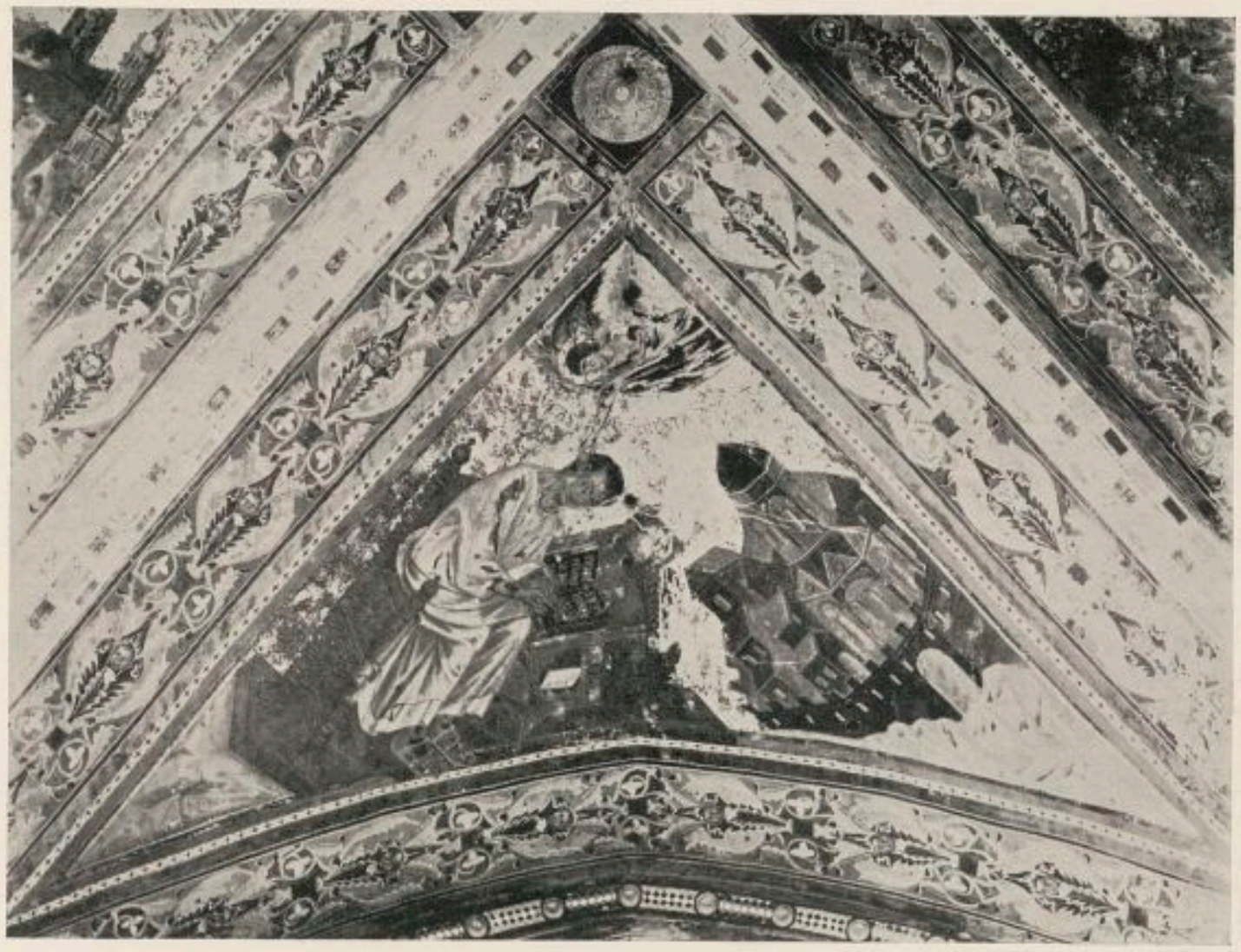


Fig. 355. Saint Luc et la Grèce. Fresque par Cimabue dans l'église Saint-François. Assise.
Photo Carloforti.

artiste, représentant la déesse Flore qui apparaît souvent comme une personnification de cette saison. La susdite collection contient encore une série de tapisseries, que Karcher a exécutée à la même époque à Florence, et où des images allégoriques des saisons se perdent un peu entre les grotesques qui forment le thème principal [1]). Le graveur français Marc Duval a composé des estampes dans lesquelles il a accordé plus d'importance aux figures des saisons, mais qui, à cause des grotesques et des autres motifs, se rapprochent assez bien de ces dernières tapisseries [2]).

On retrouve les saisons dans la tapisserie représentant la Remise des Clefs à saint Pierre, par van Aelst, qui fait partie de la célèbre série du Vatican.

On doit au sculpteur vénitien Vittoria quatre statues des saisons, sous l'aspect de divinités mythologiques, qui sont à la Villa Pisani à Montagnana [3]). Du même artiste est une statuette de bronze dont le sujet est l'Hiver (fig. 371). Les quatre figures en bronze de l'Autrichien Jamnitzer (1508—58) dénotent une forte inspiration italienne [4]).

---

1) Göbel, op. cit., II, p. 379, 381, pls. 365, 366, 378.

2) J. Lieure, La Gravure en France au XIVe siècle: la gravure dans le livre et l'ornement, Paris-Bruxelles, 1927, pl. 66.

3) Planiscig, Venez. Bildhauer, fig. 530—533.

4) Planiscig, Piccoli bronzi, No 269. Le Même, Mus. Wien., Bronzeplastiken, Nos 319—322.

D'Arcimboldi nous avons des demi-figures humaines caricaturales, composées d'un ensemble d'allusions aux saisons (fig. 372), comme nous en avons déjà trouvé pour les éléments. Il y a encore quelques bronzes et un assez grand nombre d'estampes, surtout allemandes et flamandes, qui représentent les quatre saisons. D'une manière générale, nous y rencontrons cette tendance que nous avons déjà signalée à propos des peintures et des tapisseries du 16e siècle, qui consiste à donner à leurs images un cachet mythologique assez accentué. Il y a des exemples où des allusions aux occupations et aux passe-temps ont trouvé place, mais l'aspect cosmographique que nous avions observé dans les allégories du Moyen Âge a définitivement disparu [1]).

Fig. 356. Personnification de l'Asie. Estampe par Galle.

Enfin, des personnifications des saisons figurent souvent sur les panneaux sculptés des meubles lyonnais du 16e siècle: on en rencontre des exemples au Musée de Cluny, à Paris (fig. 373, 374).

1) Piper, op. cit., II, p. 342, mentionne un relief en bronze italien du 16e siècle dans la coll. Depoulis à Paris. On n'est pas d'accord au sujet de deux plaquettes du 16e ou 17e siècle, contenant les personnifications des saisons, dont un exemplaire existe au Musée de Berlin. Vöge, (op. cit., Nos 809, 810) et Braun (op. cit., Nos 175, 176) les croient originaires de l'Allemagne méridionale, tandis que d'autres, comme Planiscig, (Mus. Wien., Bronzeplastiken, Nos 493 et 494), les considèrent comme françaises.

En fait d'estampes il en existe une de Virgile Solis, où les quatre saisons sont représentées par quatre enfants groupés autour d'une femme nue; puis, une suite de quatre gravures, chacune représentant un paysan vaquant à une occupation caractéristique; puis encore, quatre planches avec Flore, Cérès, Pomone et le vieillard Saturne, chacun dans un char. Ces dernières ont été copiées par un anonyme allemand. Bartsch, op. cit., IX, p. 134. Un autre anonyme allemand a représenté les saisons sous l'aspect de figures mythologiques sur des chars, idem, X, p. 75. Tempesta traite aussi les saisons comme des figures mythologiques, tandis que Saenredam les symbolise par des occupations et des passe-temps. Corneille Matsys a gravé le Printemps comme une femme nue tenant des épis et des fruits, et Venius a gravé en 1589 Apollon et les quatre saisons, d'après un carton qu'on a attribué à tort à Raphaël. Quatre estampes de Cherubino Alberti, d'après des cartons pour des angles de plafond de Polydore Caravaggio, nous montrent Flore pour le Printemps, Cérès pour l'Eté, Bacchus pour l'Automne et un vieillard („Hyems") pour l'Hiver.

Pour trouver des personnifications des mois sans aucune allusion aux occupations, il faut remonter à l'antiquité ou aux premiers siècles chrétiens qui attestent encore une forte influence de l'art païen. L'exemple le plus important est assurément cette série de douze images allégoriques d'un calendrier de 354, qui ne nous est toutefois connue que par des copies datant des premières années du 16e siècle, qui sont d'ailleurs exécutées, selon toute apparence, d'après des reproductions carolingiennes des miniatures originales du 4e siècle [1]). Quelques-uns des mois sont symbolisés par des scènes d'oblation ou de vénération en l'honneur de divinités telles que Vénus, Isis ou Saturne. On reconnaît même ici un souvenir des moissons, des vendanges et de la chasse à l'occasion des mois de juillet, septembre et octobre. Au contraire, dans la mosaïque de Kabr-Hiram, actuellement au Louvre, les mois sont figurés par douze bustes; cette sobriété de conception pour les allégories des mois est peut-être due à la présence d'autres images de la vie rurale dans la même mosaïque. Il existe d'ailleurs des miniatures, illustrant une chronique grecque, peintes, à ce qu'on affirme, en Alexandrie au commencement du 5e siècle, qui sont tout aussi simples [2]). Plusieurs auteurs du 12e siècle citent les allégories des douze mois parmi les sujets dont on décorait les palais byzantins [3]).

Fig. 357. Personnification de l'Europe. Estampe par Galle.

1) Strzygowski, Kalenderbilder. Le Méme, Monatscyclen der byz. Kunst, Repertor. f. Kunstwiss., XI, p. 23. A. Riegl, Die mittelalt. Kalenderillustration, Mitteil. des Inst. f. oesterr. Geschichtsforsch., X, p. 1. Hermann, Frümittelalt. Handschr., p. 1. D'Ancona, L'Uomo, p. 94. Barzon, op. cit., p. 21.

2) J. Strzygowski, Eine alexandrische Weltchronik, Denkschrift der kais. Acad. der Wiss. in Wien, LI 1905.

3) A. Muñoz, Alcuni fonti letterarie per la storia dell' arte bizantina, Nuovo Boll. di Archeol. cristiana, X, p. 221.

Une tendance vers les allégories abstraites des mois se manifeste dans ce genre de schéma où est mise en évidence la correspondance entre les signes du zodiaque, les douze âges de l'homme comprenant chacun six années et les douze mois. Les signes du zodiaque apparaissent d'ailleurs très souvent sur les miniatures et les tapisseries représentant les occupations agricoles des douze mois, dont nous avons parlé dans notre premier volume, et cela jusqu'à la fin du 16e siècle. Cependant il n'existe à notre connaissance aucun exemple où un des signes du zodiaque soit utilisé comme emblème d'un mois.

Fig. 358. La Personnification de l'Année entourée des Vents etc. Miniature florentine du 11e siècle à la bibliothèque Laurentienne, Florence.

Le premier mois de l'année se présente souvent sous les traits de Janus, dieu antique du temps, dont les deux visages regardent le passé et le futur. Comme nous avons pu le constater au cours du chapitre que nous avons consacré à la vie rurale, dans notre premier volume, Janus attablé symbolise souvent le mois de janvier, même dans les cycles où les autres mois ont donné lieu à des illustrations empruntées aux occupations agricoles.

Des personnifications des mois, que l'on rencontre parmi les illustrations carolingiennes, attestent la survivance de ce type antique, dans lequel se laissent reconnaître de ci de là des allusions aux occupations rurales des diverses époques de l'année, ou à l'éclosion des fleurs et la maturation des fruits. On invoque à ce propos des dessins à la plume, dans un Martyrologe de Vandalbert de Prüm, où ces images figurent ensemble avec les signes du zodiaque, et le fait est que le prêtre Joannes mentionne les personnifications des mois parmi les sujets qui ne devraient pas supplanter les images sacrées [1]).

---

1) Leitschuh, op. cit., p. 303. Schlosser, Schriftquellen, Nº 1039.

Nous avons d'ailleurs de ce même Vandalbert un poème sur les douze mois, intitulé „De mensium duodecim nominibus, signis, culturis aërisque qualitatibus", dont le titre annonce déjà ce mélange de personnifications abstraites et d'allusions aux occupations champêtres, qui en somme caractérise un bon nombre de représentations de la période romane et du 13e siècle. Outre de véritables tableaux de l'activité rurale, elles comportent des personnages tenant un instrument, un fruit ou une fleur qui peut être qualifié de symbole de l'activité spéciale du mois.

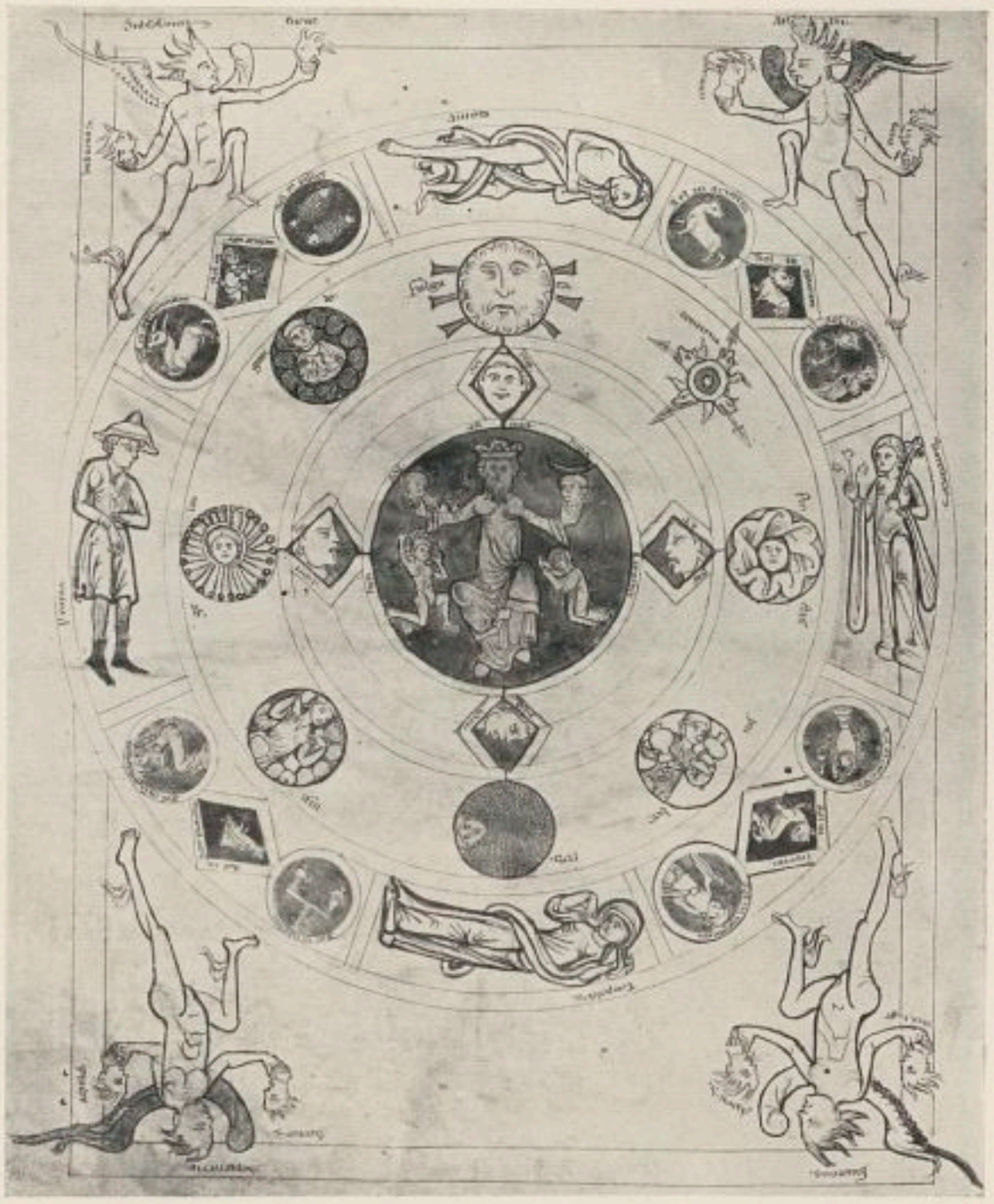


Fig. 359. La Personnification de l'Année entourée de celles de la Lumière, des Ténèbres, des Vents, des Temps etc. Miniature allemande d'environ 1200. Bibliothèque de l'Université de Heidelberg.

Il serait oiseux d'examiner en détail les écrits de Bonvesin da Riva et de Folgore da San Gimignano, et les satires de l'auteur arétin Cene della Chitarra, pour rechercher s'ils inclinent plutôt dans un sens on dans un autre. Nous nous bornerons à signaler que dans ces œuvres les deux modes sont représentés. Dans le roman de Galerent il est question d'une tapisserie tissée par des fées, où l'on voyait, entre autres images, les douze mois, mais nous n'y lisons aucune indication au sujet de la forme de ces allégories.

Quant aux œuvres d'art représentant les mois, qui ont été exécutées pendant le Moyen Âge, elles présentent à peu près le même caractère, ainsi que nous l'avons fait remarquer dans notre premier volume.

Une pièce de tapisserie d'environ 1190, découverte dans l'église de Baldishol, en Norvège, et qui est actuellement au musée d'art industriel d'Oslo, donne des personnifications des mois d'Avril et de Mai, avec des réminiscences de la mythologie païenne (fig. 375) [1]).

1) H. Dedekam, Baldisholttaeppet, Christiania, 1918.

Comme exemples italiens de ces mélanges, nous citerons à nouveau les mosaïques décrites plus haut, où la personnification de l'Année figure au centre, dans les églises d'Aoste (fig. 376), de Pavie et de Plaisance, auxquelles on peut ajouter celle de San Colombano de Bobbio, celle de la cathédrale de Reggio Emilia, qui sont maintenant au Musée, et celle d'Ottrante. Puis, il y a de nombreux reliefs, notamment ceux de la cathédrale de Ferrare (fig. 377), ceux des fonts baptismaux, provenant de Lucques, qui se trouvent aujourd'hui au Musée de Florence, ceux d'un chapiteau à Lentini en Sicile [1]), ceux du Palais Ducal de Venise, qui sont très connus (fig. 378), et même, bien que l'activité rurale soit ici l'idée tout à fait prédominante, ceux de la porte principale de l'église Saint-Marc. Au Baptistère de Parme, au portail „Pescheria" de la cathédrale de Modène, et parmi les fresques, datant de 1263, à Bominaco dans les Abruzzes [2]), nous trouvons des images sommaires des occupations des mois, — dans le premier des spécimens cités, c'est-à-dire à Parme, elles sont accompagnées des signes du zodiaque, — mais on se saurait y voir des personnifications. En revanche, ce sont bien des personnifications que nous croyons reconnaître dans quelques-unes des figurines qui symbolisent les mois à la cathédrale de Sessa-Auranea [3]), et parmi les reliefs, très endommagés, de l'église San Niccola à Bari.

Fig. 360. L'Année. Mosaique romane à la Cathédrale d'Aoste. Photo Luce.

Le professeur A. Venturi a appellé l'attention sur les miniatures italiennes de l'époque romane qui décorent une „Varia historica astronomica geographica", au

1) A. Salinas, Monum. inediti de Lentini e di Nolo.
2) Bertaux, op. cit., fig. 112. L'Arte, VI, 1903, p. 159.
3) Bertaux, op. cit., fig. 392.

British Museum, et dans lesquelles les types iconographiques païens des mois ont été assez fidèlement suivis [1]). D'autre part, les miniatures du 11e siècle, exécutées probablement en Toscane, qui illustrent un psautier de la Bibliothèque Laurentienne à Florence, nous donnent des images très simplifiées des activités.

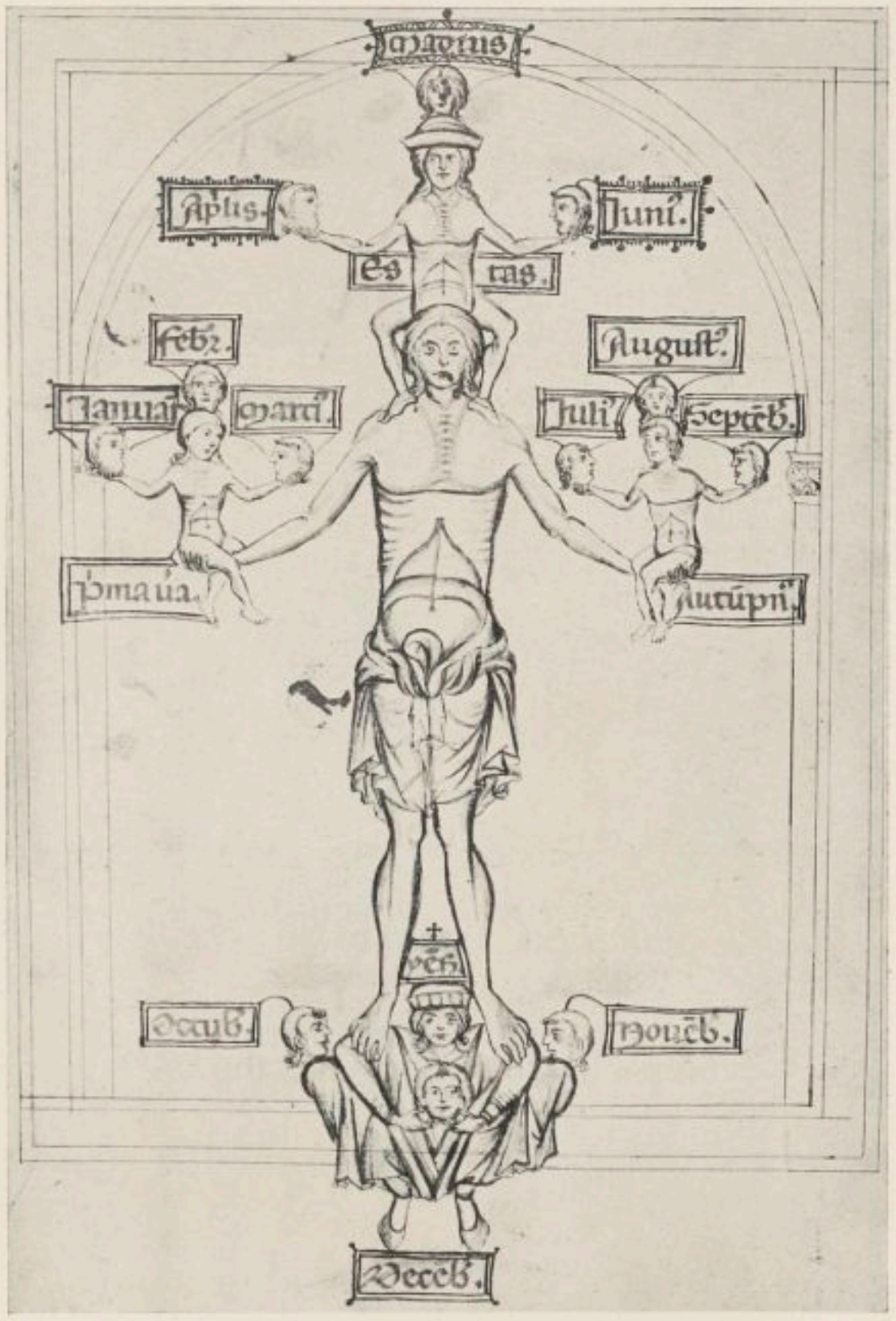


Fig. 361. L'Année, les Mois et les Saisons. Miniature florentine de 1293. Bibliothèque Laurentienne, Florence.

En dehors de l'Italie, les allusions aux occupations rurales et aux passe-temps revêtent le caractère d'emblèmes dans les miniatures du psautier „Albani" à Hildesheim [2]), de même que dans les sculptures de la cathédrale de Tournai, dont il ne reste que des fragments [3]), et, à un certain degré, dans les reliefs de Notre-Dame de Paris et dans la décoration peinte, datant de 1270, de la cathédrale de Salisbury [4]). Parmi les fresques du 14e siècle de l'église Sta Maria del Castello à Mesocco, ou Misox, en Suisse, les allégorisations sont des cavaliers portant comme emblèmes des produits, ou des occupations correspondant à chacun des douze mois [5]).

Le mois de Mai a été figuré souvent comme un cavalier, galopant, ou un homme assis, un rameau fleuri à la main, même là où les autres mois sont symbo-

1) Venturi, op. cit., III, p. 454, note 2*a*.
2) Goldschmidt, Albani Psalter, p. 146.
3) P. Clemen, Belgische Kunstdenkmäler, I, Munich, 1923, p. 69, fig. 49.
4) Keyser, op. cit., p. 221.
5) Escher, op. cit., p. 75, pl. 9.

lisés suivant un mode plus directement inspiré par des occupations utiles (fig. 379) [1]).

Dans l'art du Quattrocento italien, le goût de la personnification se manifeste clairement dans les représentations des mois. Un ensemble important, et qui nous fournit en même temps un exemple de l'application de ce motif à la décoration profane, se trouve dans le cycle des fresques de Miretto, au Salone de Padoue; les personnifications des mois y sont souvent accompagnées d'une scène relative à l'activité champêtre ou de quelque autre image appropriée, en rapport avec les signes du zodiaque ou les planètes. Le sujet des mois apparaît aussi dans la décoration d'une maison à Bellinzona [2]).

Fig. 362. Le Printemps. Relief roman au Musée de la Ville de Cluny.
Photo Giraudon.

Deux gravures avec des personnifications de mois, l'une figurant Mars assis sur un trône, l'autre Octobre attablé, sont des productions de l'Italie septentrionale et dénotent une certaine influence de l'art de Mantegna [3]).

Au 16e siècle les personnifications des mois forment parfois le centre de compositions très élaborées. Il en est ainsi, notamment, dans une suite de tapisseries exécutée, après 1501, sur les dessins de Bramantino, et appartenant au prince Trivulzio, à

1) Un beau spécimen d'un chevalier comme personnification du mois de mai, datant du 15e siècle, se voit dans le Livre d'Heures de Rohan à la Bibliothèque Nationale. H. Martin, Joyaux, pl. 69.

2) Escher, op. cit., p. 46.

3) Passavant, op. cit., V, p. 116. Hind and Colvin, op. cit., p. 282, fig. E III 3 et 4.

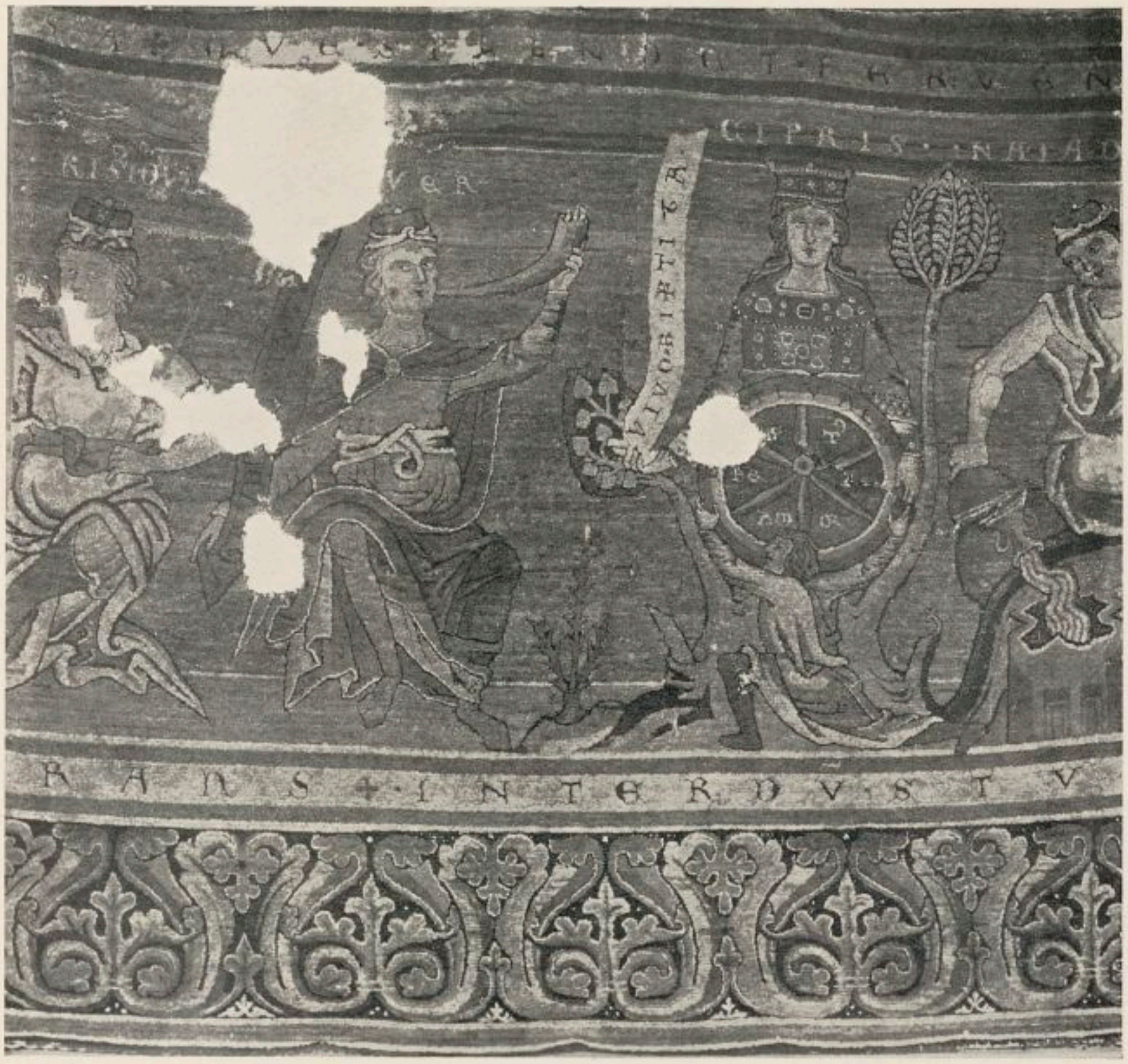


Fig. 363. Personnifications des Saisons. Tapisserie de la fin du 12e siècle. Cathédrale de Quedlinbourg.
Photo Bissinger.

Milan [1]). C'est un des exemples les plus caractéristiques de ces représentations où les activités, correspondant aux divers mois, ont été dévéloppées dans une allégorie. En observant bien ces figures centrales, d'un aspect tout mythologique, on découvre qu'elles sont une allusion à quelque occupation rurale. Elles sont toujours entourées de nombreux personnages d'un caractère antique. On observe ce même caractère dans les fresques des mois de Perin del Vaga provenant du petit palais Altoviti, actuellement au Musée du Palazzo Venezia, à Rome [2]).

---

1) W. Suida, Die Jugendwerke des Bartolomeo Suardi genannt Bramantino, Jahrb. der kunsthist. Samml. des allerh. Kaiserhauses, XXV, 1904, Malaguzzi Valeri, op. cit., I, p. 75; IV, p. 113 et suiv.

2) Venturia, Storia dell' Arte, IX², p. 413.

Ce même cachet païen nous frappe dans une belle suite de tapisseries bruxelloises du milieu du 16e siècle, qui provient peut-être de l'atelier de Leyniers, et qu'on peut voir dans la collection impériale de gobelins, à Vienne (fig. 380 et 381). Sur chacune

Fig. 364. Le Printemps.

Fig. 365. L'Été.

Reliefs du 13e siècle à Notre-Dame de Paris.

Photo Giraudon.

d'elles apparaît, au centre d'un ensemble de grotesques, d'un style plus ou moins pompéien, une divinité païenne représentant un des mois, accompagnée d'un des signes du zodiaque. Les bordures contiennent des fruits, des fleurs et des personnages allégoriques.

Les douze mois personnifiés forment le sujet d'une suite d'estampes du graveur Wolf Stiber ou Stüber, qui a travaillé vers la fin du 16e siècle, et on attribue à Virgile Solis un dessin, qui est au Louvre, avec une allégorie du mois d'avril.

Enfin la correspondance entre les douze mois et les douze divisions de la vie humaine a fourni des illustrations intéressantes, surtout pour les âges de l'homme; il en a été déjà question plus haut.

Les allégories du jour, de la nuit et des heures sont plus rares, bien que ce sujet eût sa place dans la mythologie païenne, qui connaissait Hemera comme la déesse du jour, et Eos comme celle de l'aurore. Celle-ci a été souvent représentée à cheval ou sur un char, tandis qu'il y a des exemples de la Nuit figurée comme une femme tenant au-dessus de sa tête un voile parsemé d'étoiles. Le matin et le soir ont aussi trouvé leur expression dans les images de divinités identifiées avec le Soleil et la Lune [1]).

Fig. 366. L'Automne. Fresque par Ambrogio Lorenzetti au Palais Public de Sienne. Photo Lombardi.

Le soleil et la lune, dans les plus anciennes images du Crucifiement où ils expriment l'idée de la lumière et des ténèbres, appartiennent entièrement à l'iconographie chrétienne. Nous ne nous en occuperons pas ici, pas plus d'ailleurs que des représentations astronomo-mythologiques où ces planètes, conjointement avec les autres, apparaissent comme des dieux antiques.

D'autre part, nous constatons que dans l'art byzantin l'image de la Nuit, avec son voile étoilé flottant au-dessus de sa tête comme s'il était soulevé par le vent, a survécu. On la rencontre dans l'Iliade de la Bibliothèque Ambrosienne de Milan, dans le rouleau de Josué à la Bibliothèque du Vatican, et dans le beau psautier grec du 10e siècle à la Bibliothèque Nationale de Paris (ms. grec 139).

Cette dernière miniature, dont il existe d'ailleurs une réplique dans un manuscrit au Vatican [2]), représente le prophète Isaïe entre la Nuit ainsi symbolisée qui tient un flambeau renversé, et l'Aurore figurée par un jeune garçon portant un flambeau allumé (fig. 382). Le même psautier contient encore une autre miniature où la Nuit est représentée de la même façon, mais à mi-corps (v. fig. 346) [3]). On trouve la personnification de l'Aurore, c'est-à-dire du „bon matin", conjointement avec celles de

1) Piper, op. cit., II, p. 347 et suiv.
2) Seroux d'Agincourt, op. cit., Pittura, pl. 46.
3) Omont, op. cit., pl. 9 et 13.

Fig. 367. La Primavera ou le Printemps, par Botticelli. Aux Uffizi. Photo Anderson.

la Nuit et du Jour sur la même miniature, dans différents exemplaires du „Physiologus" [1]). Une miniature, exécutée probablement à Constantinople pendant le premier quart du neuvième siècle, et qui décore un „Ptolémée" de la bibliothèque du Vatican, contient six figures à demi nues, d'un ton clair, à côté de six autres d'un ton plus sombre, personnifiant des jours et des nuits. La roue symbolique composée, suivant l'allégorie dont nous avons déjà rencontré divers spécimens, de sphères qui contiennent les images du monde, des saisons, du zodiaque et des sept âges de l'homme, nous apparaît, dans le manuel de peintures du moine Dionysius et dans une fresque d'une église en Thessalie, comme étant mise en mouvement par deux génies appelés le Jour et la Nuit, l'un blanc, l'autre noir [2]).

D'ailleurs, la figuration de la Nuit avec le voile s'est répandue, à travers la miniature byzantine, jusque dans l'art roman. On la retrouve parmi l'illustration du Hortus Deliciarum de Herrade de Landsberg. D'autre part, Didron a reconnu le Jour et la Nuit dans deux figures, qui sont celles d'un homme et d'une femme à peine vêtus, du portail nord de la cathédrale de Chartres; la Nuit tient en main un objet de forme ronde, probablement la lune. Piper rapporte qu'il a vu à Prague une miniature du 13e siècle où le Jour et la Nuit sont symbolisés par deux personnages assis, dormant en s'appuyant l'un contre l'autre dos à dos.

1) J. Strzygowski, Der Bilderkreis des griechischen Physiologus, Leipzig, 1899.
2) Piper, op. cit., II, p. 336.

Les quatre parties de la journée de vingt-quatre heures sont représentées dans l'encadrement, autour de la personnification de l'Année qui, comme nous l'avons vu, tient parfois deux têtes: le soleil et la lune. Sur la miniature, déjà citée, de Heidelberg, les figures symbolisant la Lumière et les Ténèbres sont agenouillées à ses côtés, dans l'attitude de l'adoration (v. fig. 359). L'Aurore, que l'on voit, dans une des sphères qui l'encerclent, parmi une série de quatre figures dont les trois autres personnifient le beau et le mauvais temps, est une femme qui, dans sa nudité à peine couverte, ressemble beaucoup à l'image de la Nuit du portail de Chartres.

Fig. 368. Le Printemps, par Cosimo Turâ. National Gallery.
Photo Anderson.

Les rouleaux de l'Exultet avec des miniatures de l'école bénédictine de l'Italie méridionale, contiennent des allégories très différentes de la Nuit ou des Ténèbres. On y rencontre la personnification avec le voile étoilé, mais également le symbole de l'enfant nu, appuyant la tête sur les mains dans une attitude qui semble exprimer la douleur ou la honte, ou encore celui de petits diablotins pris dans des nuages [1]).

La lunette d'Antelami, de la porte dite de la Vie on du Midi, au Baptistère de Parme, contient au contraire des personnifications du soleil et de la lune d'un caractère purement antique, placées sur des chars de course (v. fig. 181). Le Jour s'y présente comme un jeune homme qui excite ses chevaux,

1) Bertaux, op. cit., p. 222, 235, 237.

la Nuit comme une femme, avec l'attribut traditionnel du voile, agité par le vent que provoque l'allure rapide qu'elle a su imprimer aux deux bœufs qui forment son attelage. En haut, les mêmes personnages apparaissent à mi-corps dans des croissants de lune [1]).

Fig. 369. L'Automne, par Francesco Cossa. Musée de Berlin.
Photo Hanfstaengl.

Le Jour et la Nuit forment le sujet de plusieurs œuvres d'art de la Renaissance italienne. Le spécimen le plus illustre est celui de Michel-Ange, sculptant les figures qui ornent les tombeaux de Julien et Laurent de Médicis, et y ajoutant, d'après l'exemple donné par certains miniaturistes de l'époque romane, l'Aurore et le Crépuscule.

Selon Vasari, Giuliano Bugiardini peignit une caricature de la personnification de la Nuit par Michel-Ange, entourée de toutes sortes d'ustensiles nocturnes, coussins, chandeliers etc., qui doit avoir beaucoup amusé le génial sculpteur. Le sculpteur français Barthélémy Prieur plaça des imitations du Jour et de la Nuit de Michel-Ange sur le tombeau de Christophe de Thou; elles se trouvent maintenant au Musée du Louvre.

On croit pouvoir attribuer à Raphaël la composition d'une „Aurore" sortant du sein de Thétis, sur un char dont les chevaux sont bridés et conduits par les Heures, qui nous est parvenue grâce à une gravure qu'on présume être de la main de Marc-Antoine Raimondi.

1) Testi, op. cit., p. 93.

Une allégorie mythologique de l'Aurore avec Tithon, Céphale et les Heures, a été peinte par Taddeo Zucchari dans la chambre à coucher du palais de Caprarola, situé entre Rome et Viterbe. Anibale Caro a donné une longue description de la façon dont le peintre a dû composer cette fresque, ainsi qu'une autre dont le sujet est la Nuit, et qui, à cause de son caractère sortant du commun, lui a paru particulièrement intéressante [1]). Piper mentionne un tableau mythologique de l'Aurore, dans un plafond du Palais Ducal de Ferrare, qu'il attribue à Dosso Dossi; il ne semble pas qu'il en subsiste la moindre trace.

Enfin Vasari lui-même, avec l'assistance de Cristofano Gherardi à qui, de l'aveu du premier, revient la plus grande part, a exécuté, dans la maison d'une confrérie de seigneurs vénitiens appelée „la Compagnia della Calza", une décoration qui comportait, entre autres figures gigantesques, celle du Temps dirigeant le mouvement des Heures, accompagnées des Vents; puis, dans un autre tableau, Aurore, qui, ayant quitté Tithon, monte sur son char en répandant des roses; et enfin le Soleil et la Nuit, également dans des chars, la dernière ayant la lune au-dessus de sa tête.

C'est peut-être à cause de la description qu'on possède de cette œuvre perdue de Vasari, qu'on a

Fig. 370. L'Automne. Dessin par Giulio Romano. Accademia de Venise. Photo Alinari.

1) Vasari a donné tout le texte de Caro, éd. Milanesi, VII, p. 115.

cru reconnaître une allégorie du Jour dans un tableau de cet artiste à la galerie Colonna, à Rome (fig. 383). Nous connaissons d'ailleurs une autre peinture dont la composition est exactement la même, sauf que la femme est complètement nue. Personnellement, nous croyons y voir une production de l'école vénitienne et nous la trouvons bien supérieure à la toile de Vasari. Un énorme dessin de cette peinture est conservé a la Galerie de Naples.

Les exemples non italiens sont plus rares encore.

Au Musée Burckhardt Bachofen, à Bâle, il y a deux tableaux de H. Bock le Vieux (1550—1624 environ), dont l'un représente le Jour sous l'aspect d'une femme nue s'enveloppant d'un manteau, tandis que le fond est occupé par des figures de géants, et dont l'autre, également une femme nue, assise près de la fontaine de Béthesda, symbolise la Nuit.

Une gravure de H. S. Beham, datée de 1548, nous montre la Nuit personnifiée par une femme nue, endormie sur un lit; son nom figure en inscription. Il en existe une copie en contre-partie, de la main d'Aldegrever.

Une estampe de Zazinger, portant la date 1500, paraît symboliser le Crépuscule et l'Obscurité: on y voit une femme qui couvre un hibou d'un pan de sa robe, comme pour l'engager à se cacher. Elle regarde l'aube qui point derrière les nuages. Le fond est un paysage.

En ce qui concerne les représentations des Heures, nous n'en connaissons pour notre part que trois exemples.

Parmi les miniatures italiennes du 14e siècle, déjà citées, illustrant les Documenti d'Amore de Francesco da Barberino, il s'en trouve dont la conception est toute d'ordre cosmographique, comme c'est d'ailleurs le cas de l'Éternité contenue dans ces mêmes manuscrits [1]). Mais de véritables personnifications

Fig. 371. L'Hiver. Statuette en bronze de Vittoria. Photo du Musée de Vienne.

1) Egidi, op. cit., p. 86, 93.

Fig. 372. L'Eté, par Arcimboldi. Galerie, Vienne. Photo Bruckmann.

Fig. 373. L'Eté.

Fig. 374. L'Automne.

Panneaux de meuble français du 16e siècle. Musée de Cluny, Paris.

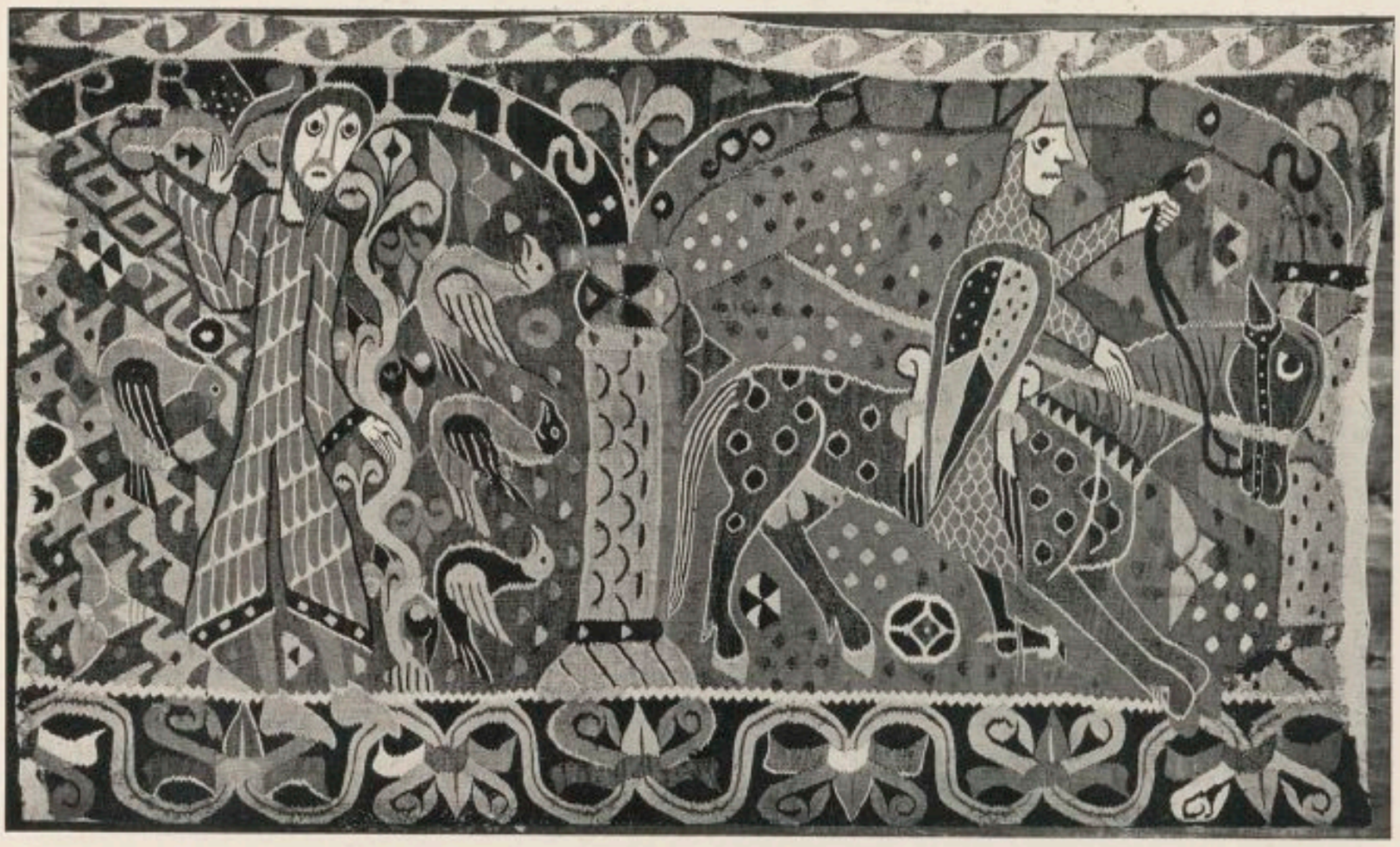


Fig. 375. Personnifications des mois d'Avril et de Mai. Tapisserie scandinave d'environ 1190. Musée d'Art industriel, Oslo.
Photo Vaering.

des Heures ont été peintes par Peruzzi à la Farnesina, à Rome; elles y mènent les chevaux du soleil et sont suivies du vieux Chronos. Ensuite, par Vasari sur le plafond de la terrasse de Saturne, au Palazzo Vecchio de Florence, où ce sont des figures de femme, drapées, à demi couchées ou planant dans le ciel, tenant des tablettes où l'heure est indiquée par un chiffre romain; cette allégorie témoigne d'une imagination assez pauvre (fig. 384).

Les allégories politiques peuvent être classées en diverses catégories. Ce sont d'abord celles, à tendance moralisatrice, qui honorent les vertus civiques et châtient les fautes et l'égoïsme du mauvais citoyen; ensuite, les images allégoriques relatives aux événements politiques; enfin, et surtout, les caricatures.

De toutes les pensées politiques morales, celle qu'on trouve le plus souvent représentée est la conception du bon et parfois du mauvais gouvernement. C'est surtout à Sienne qu'on s'est attaché à l'illustrer, et, comme on l'a fait observer avec raison, ceci dénote, de la part des Siennois, un penchant habituel à maintenir la paix coûte que coûte, qui allait parfois jusqu'à admettre que la ville fût rançonnée.

Le Bon Gouvernement, aux yeux des Siennois, était identique avec la paix. Aussi, à côté de l'allégorie très compliquée du Bon Gouvernement qu' Ambrogio Lorenzetti peignit, vers 1340, dans sa fresque du Palais Public, sont représentées des scènes de la paix parfaite, dans la ville et à la campagne. D'autre part, le tableau allégorique, très

abîmé, du Mauvais Gouvernement est accompagné d'épisodes empruntés aux luttes guerrières, montrant des soldats qui se battent, s'égorgent et se livrent à des pillages, et, planant au-dessus de toute cette composition, une figure qui personnifie la Crainte.

D'ailleurs, une des figures principales de l'allégorie du Bon Gouvernement (fig. 385) est la Paix; mais les personnifications de la Force, la Prudence, la Magnanimité, la Tempérance et de la Justice y entourent le personnage du vieillard couronné, qui symbolise le Bon Gouvernement, et qu'accompagnent également les petites figures de la Foi, de l'Espérance et de la Charité. Plus à gauche, dans le haut, on aperçoit la Sagesse tenant une balance sur laquelle se trouvent deux angelots, dont le premier couronne un personnage agenouillé et tranche la tête à un autre, conception qui correspond, comme l'observe M. D'Ancona, avec ce qu'écrit Domenico Cavalca dans son „Specchio de la Croce". Le second ange remet une lance et de l'argent à deux personnes qui se trouvent devant lui. Quant à la Sagesse, elle distribue ses présents, qui sont des plus variés. Une corde, attachée à sa balance, et passant par les mains de la Concorde, assise plus bas, est tendue par vingt-quatre hommes formant un cortège, qui de cette façon tiennent la balance en équilibre.

Fig. 376. Personnification du mois d'Avril. Mosaïque du 12e siècle à la Cathédrale d'Aoste. Photo Luce.

Le Mauvais Gouvernement a donné lieu à une figuration tout aussi complexe (fig. 386). Au centre trône une espèce de démon tenant des instruments de destruction et ayant au-dessus et à côté de lui les personnifications de l'Orgueil, l'Avarice, la Vanité la Fausseté, la Trahison, la Cruauté, la Fureur, et la Discorde. La Justice est écrasée sous les pieds du Tyran.

L'image du roi qui personnifie le Bon Gouvernement, tenant un sceptre et un bouclier sur lequel est peinte la Madone, a été reprise dans plusieurs peintures décorant les reliures des registres officiels de Sienne, conservées dans les archives de cette ville. Il y en a une, qui date de 1344 et qui est encore de la main d'Ambrogio Loren-

zetti, où l'on voit la louve allaitant les deux garçonnets, emblème de Sienne (fig. 387). Dans une autre de ces décorations de reliures, qui est de l'école des Lorenzetti, l'artiste a représenté les bons citoyens préoccupés des intérêts de la ville, tenant une corde qui passe par les mains du „Bon Gouvernement". On retrouve encore ce symbole du roi âgé sur une reliure de 1473, peinte par Sano di Pietro; mais ici le mot „Libertas" figure en inscription au-dessus de sa tête, et il tient un globe, tandis qu'il est flanqué de deux magistrats qui gèrent les finances de la ville (fig. 388). Il existe, encore aux mêmes archives, une reliure de l'école de Francesco di Giorgio, peinte en 1467, symbolisant les avantages économiques de la paix et les désastres causés par la guerre (fig. 389). Une peinture de 1541 qui décore un registre de 1541—'42, est une allégorie sur l'accord que des mandataires de Charles-Quint essayèrent de réaliser entre les factions [1]).

Fig. 377. Deux personnifications de Mois. Sculptures du 13e siècle à la Cathédrale de Ferrare. Photo Alinari.

Cependant, ce ne sont pas uniquement les artistes siennois qui ont représenté des allégories politiques et morales. Dans le palais du Bargello, à Florence, Vasari a connu des fresques, que Ghiberti avait déjà attribuées à Giotto, parmi lesquelles se voyait une image allégorique de la ville, personnifiée par un juge assisté par Courage, Prudence, Justice et Tempérance, tous munis de leurs emblèmes.

Si cette peinture, actuellement disparue, était de la même main que les fresques encore existantes dans la chapelle du même palais, elle ne fut certainement pas exécutée par Giotto en personne, mais par un de ses élèves assez proches, qui avait toutefois subi l'influence de l'école siennoise [2]).

Vasari, dans sa description de cette allégorie politique, dit qu'elle représentait la „Comune rubato da molti", c'est-à-dire la ville volée par une multitude de gens [3]). Or, nous croyons qu'il fait erreur, ce qui lui arrive d'ailleurs souvent, et qu'il doit y avoir eu deux fresques, représentant, comme dans l'œuvre d'Ambrogio Lorenzetti à Sienne, le Bon et le Mauvais Gouvernement. La composition que nous venons de

---

1) A. Lisini, Le tavolette dipinti di Biccherna e di Gabbella del R. Archivio di Stato di Siena, Sienne, 1901, pl. 18, 22, 40, 43, 59. Van Marle, op. cit., II, p. 423; IX, p. 518.

2) Van Marle, op. cit., III, p. 222 et seq.

3) S. Morpurgo, Un affresco perduto di Giotto, Florence, 1897. A. Del Vita, I. Duomo d'Arezzo, Milan, s.d., p. 40 et seq.

Fig. 378. Personnifications des mois d'Avril et de Mai. Chapiteau du début du 15e siècle. Palais Ducal, Venise. Photo Alinari.

rappeler se prête parfaitement à l'illustration du premier de ces thèmes. Quant au second, — la ville volée par une multitude de gens, — c'est un des aspects caractéristiques du mauvais gouvernement. Un autre exemple de l'adaptation de ce même motif nous est fourni par une sculpture qui orne le tombeau de l'évêque Guido Tarlati, dans la cathédrale d'Arezzo. Une inscription, dont les lettres sont d'un type attestant une époque beaucoup plus tardive que le relief lui-même qui date d'environ 1330, l'appelle „Il comune pelato". La ville y est symbolisée par un vieillard barbu assis, que six personnages dépouillent autant qu'ils peuvent.

Une allégorie du Mauvais Gouvernement, de l'école de Giotto, se trouve encore à Florence dans l'édifice de la Societé Philharmonique (38, via Ghibellina) qui, dans le temps, faisait partie du palais du Podestat. Elle se rapporte à un fait historique précis: l'expulsion de Florence, en 1343, de Gautier de Brienne. On y voit ce personnage s'enfuyant du Palazzo Vecchio, et sainte Anne distribuant des bannières à un groupe de chevaliers. La partie allégorique qui nous intéresse en ce moment, représente le duc qui, s'étant levé de son trône, écrase sous ses pieds la balance et le glaive de la Justice;

il est entouré de quelques personnages exerçant des menaces. Quelques anciens auteurs attribuent cette fresque à Maso, le suave et excellent élève de Giotto, mais son état actuel rend la vérification de cette affirmation malaisée, sinon impossible [1]).

Dans les allégories à but de propagande politique, que Cola di Rienzi exposa dans les rues de Rome, on avait également fait une large part à l'idée du mauvais gouvernement et aux conséquences désastreuses qu'il avait entraînées pour la ville [2]).

Fig. 379. Le mois de Mai. Sculpture du 13e siècle à la Cathédrale d'Amiens. Photo Giraudon.

L'art italien de la fin du 15e siècle offre quelques exemples de la survivance de l'allégorie du Bon Gouvernement. On la rencontre dans une belle bordure d'un manuscrit de 1490, qui contient l'histoire de Francesco Sforza par Giovanni Simonetta, à la Bibliothèque Nationale de Paris [3]). Une médaille frappée pour le pape Léon X (1513—'21) porte au revers les personnifications de la Paix, de la Justice et de l'Abondance [4]). De Rosso le Florentin il existe une allégorie de l'Unité de l'État, dans la galerie Francois-Premier au château de Fontainebleau [5]).

En 1417 Benedetto di Bartolomeo peignit à fresque la figure de la Liberté, dans le Palais Public de Città di Castello (Ombrie) [6]).

Dans d'autres pays ces allégories n'apparaissent que très rarement. Il existe une plaquette de Flötner qui se rapporte au mauvais gouvernement, dans le sens de gou-

---

1) Van Marle, op. cit., III, p. 419 et suiv.
2) Schlosser, Quellenbuch, p. 367.
3) Malaguzzi Valeri, op. cit., I, pl. à la p. 584.
4) Hill, op. cit., N° 886.
5) Kustenberg, op. cit., pl. 44. Des estampes furent exécutées d'après cette peinture, idem pl. 65, 164.
6) U. Gnoli, Pittori e Miniatori nell Umbria, Spolète, 1923, p. 57.

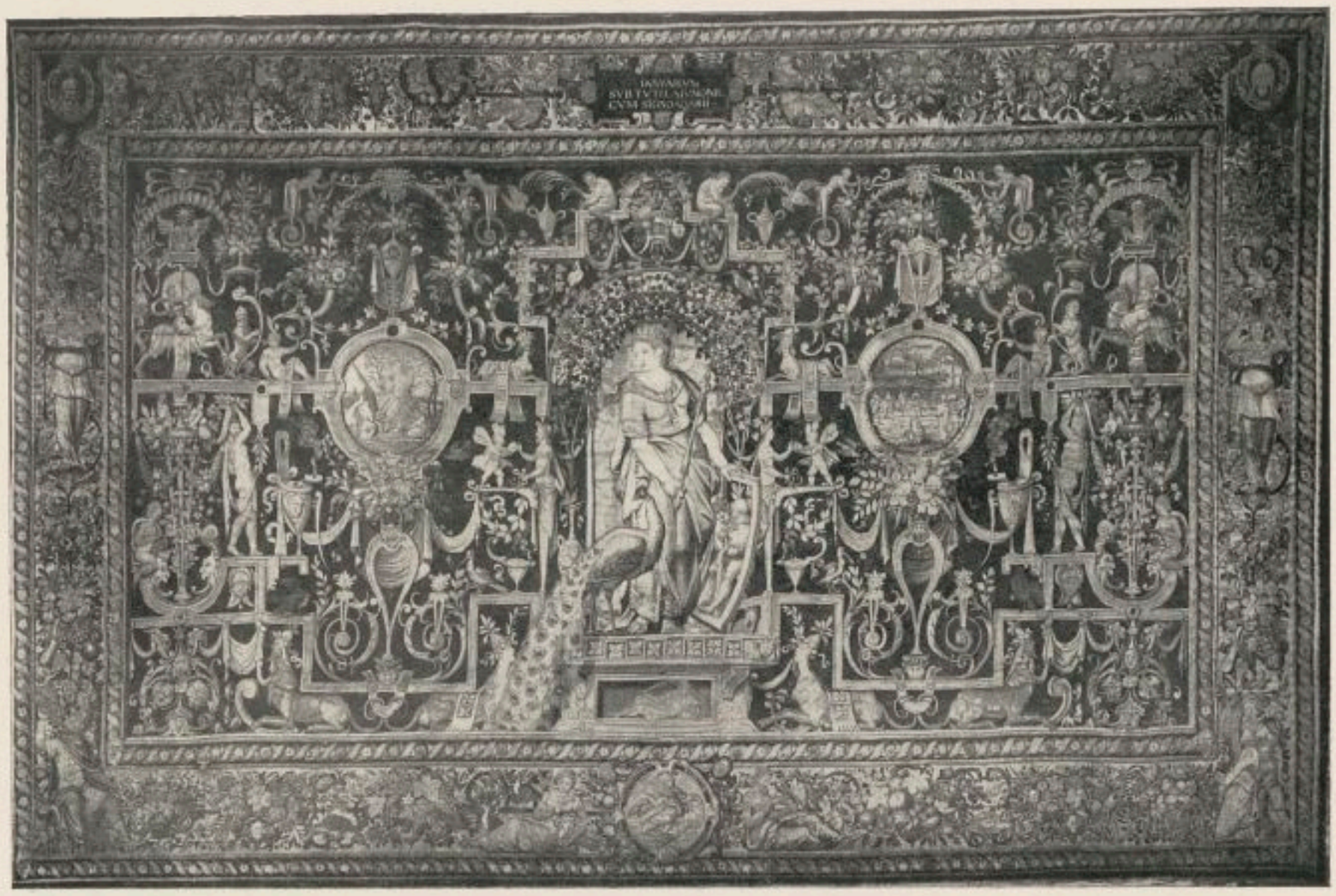


Fig. 380. Le mois de Janvier. Tapisserie bruxelloise du milieu du 16e siècle, par Nicolas Leyniers. Collection de Gobelins, Vienne.

vernement égoïste [1]). Une autre plaquette, exécutée dans l'Allemagne méridionale vers 1570, remémore les bienfaits de la Paix [2]). Enfin, de Gheyn a laissé une gravure qui est une allégorie du Bon Gouvernement, ou plutôt du Bon Souverain.

Un tout autre caractère se révèle dans le symbolisme d'un dessin de Léonard, à la bibliothèque de Windsor: il représente un navire sur lequel est planté un arbre et dont le gouvernail est tenu par un loup, tandis qu'un aigle couronné enserre un globe. On a voulu y voir un symbole de l'Empire et de l'Église, mais d'autres croient qu'il faut l'interpréter comme une image de la vie humaine. Tout aussi incertaine est l'interprétation d'un autre dessin de Léonard, à l'Université d'Oxford, où l'on croit reconnaître une allégorie du gouvernement de Ludovic le More [3]).

Pour ce qui est des illustrations d'événements dont la portée était avant tout politique, il est parfois assez difficile de les distinguer de celles qui se rapportent à des faits historiques. A notre avis, il est cependant incontestable que certaines de ces images concernent en premier lieu la politique.

Ainsi, par exemple, les effigies de personnages qui avaient échoué dans une con-

1) Vöge, Bildwerke, N° 629.
2) Braun, op. cit., N° 124, pl. 32.
3) Bodmer, op. cit., p. 345, 156.

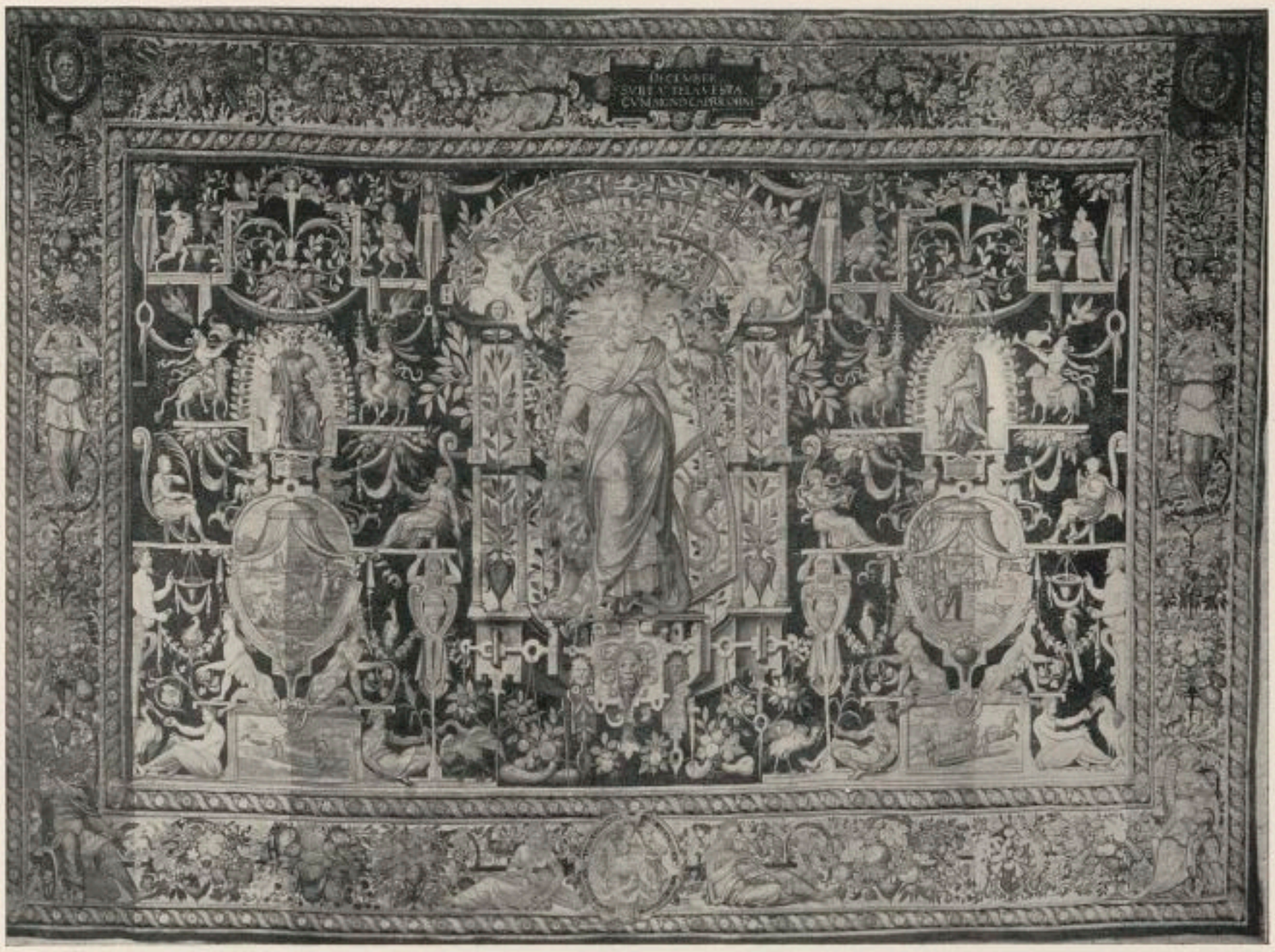


Fig. 381. Le mois de Décembre. Tapisserie bruxelloise du milieu du 16e siècle, par Nicolas Leyniers. Collection de Gobelins, Vienne.

spiration qu'ils avaient tramée, qu'on faisait peindre sur l'extérieur de certains édifices publics, sont à classer dans cette catégorie. Il semble que cette habitude existait surtout à Florence, où le cas s'est présenté dès le début du 14e siècle; il est d'ailleurs à noter que les principaux participants de ces entreprises figuraient dans ces images à côté d'individus qui avaient été reconnus coupables de vol ou d'autres crimes.

La fresque déjà citée, concernant l'expulsion de Gautier de Brienne, duc d'Athènes, appartient jusqu' à un certain point à cette catégorie de peintures. En 1425, Niccolo Piccinino et cinq autres „condottieri" qui avaient trahi Florence, furent représentés sur le Palazzo della Condotta, pendus par un pied. Castagno peignit de la sorte, sur le palais du Podestat, les chefs de partis bannis de la ville au moment où Cosme de Médicis y rentrait, et Botticelli fut chargé de représenter les membres de la conspiration des Pazzi, — conspiration qui avait coûté la vie à Julien, frère de Laurent le Magnifique, — comme des pendus, sur des édifices publics de Florence [1]).

Un exemple non florentin de peintures semblables nous est révélé par un docu-

1) Horne, op. cit., p. 63. Van Marle, op. cit., X, p. 336; XII, p. 21. R. Davidsohn, Geschichte von Florenz, IV³, Berlin, 1927, p. 222.

Fig. 382. Isaïe entre la Nuit et l'Aurore. Miniature byzantine du 10e siècle, Bibliothèque Nationale, Paris.

Fig. 383. Le Jour, par Vasari. Galerie Colonna, Rome. Photo Anderson.

ment de 1386, qui nous apprend qu'un certain Bartolomeo di Bindo, de Sienne, assisté de Brunone di Giustino, a peint sur la tour du Palais Public de Città di Castello une fresque représentant les rebelles. Gianpaolo Baglioni commanda à Giannicola une peinture semblable après la trahison de l'an 1500 à Pérouse [1]).

Certaines allégories politiques visent la puissance des souverains. Ainsi, une fresque d'environ 1300, dans la tour de l'église Saint-Zénon de Vérone, a pour thème l'hommage rendu à l'empereur par différentes parties du monde. Des tapisseries, tissées à Bruxelles au milieu du 16e siècle et faisant partie de la collection de la couronne d'Espagne, représentent le Pape Alexandre VI partageant entre l'Espagne et le Portugal les parties du monde nouvellement découvertes [2]). Le Pape Paul III recevant l'hommage des nations forme le sujet d'une des fresques de Vasari au palais de la Chancellerie, à Rome. On y

1) Gnoli, op. cit., p. 47, 79, 136.

2) Göbel, op. cit., I, p. 145, pl. 113.

Fig. 384. Les Heures. Peinture de plafond par Vasari au Palazzo Vecchio, Florence. Photo Alinari.

trouve aussi, du même peintre, une allégorie de la paix conclue entre François Ier et Charles-Quint, à laquelle avait collaboré ce pontife.

Une intéressante allégorie sur l'histoire politique nous est fournie encore par une tapisserie de 1597, probablement exécutée à Douai. Les Pays-Bas y sont représentés par une femme qui se défend contre quatre furies: la Méchanceté, la Méfiance, l'Ambition et l'Avarice; on y voit aussi les armoiries des dix-sept provinces [1]).

On a voulu reconnaître une allégorie sur les luttes entre les divers États, dans une gravure qui est peut-être de Duvet, et qui est une libre imitation d'un dessin de Léonard, au Louvre; elle montre des animaux fantastiques qui se combattent en présence d'un homme tenant un bouclier [2]).

La caricature politique revêtant plus ou moins le caractère de l'allégorie, est extrêmement ancienne. Elle était assez répandue chez les Égyptiens; nous trouvons par exemple, au Musée de Turin, un papyrus, où les chefs militaires sont représentés comme des lièvres et des lapins, et les fonctionnaires civils comme des chats. Le roi Ramsès a été figuré avec une tête de lion. Les Grecs ont fait des caricatures sur Énée, l'histoire de Troie et l'apothéose d'Hercule; les Romains ont tiré en ridicule Caligula

1) Göbel, op. cit., I, p. 506.
2) Hind et Colvin, op. cit., p. 521.

et les philosophes [1]). Des premiers siècles chrétiens date la fameuse image du Crucifié avec la tête d'âne, au Musée Kirchner de Rome, mais il est toutefois possible qu'il s'agisse ici d'une représentation gnostique et non d'une caricature.

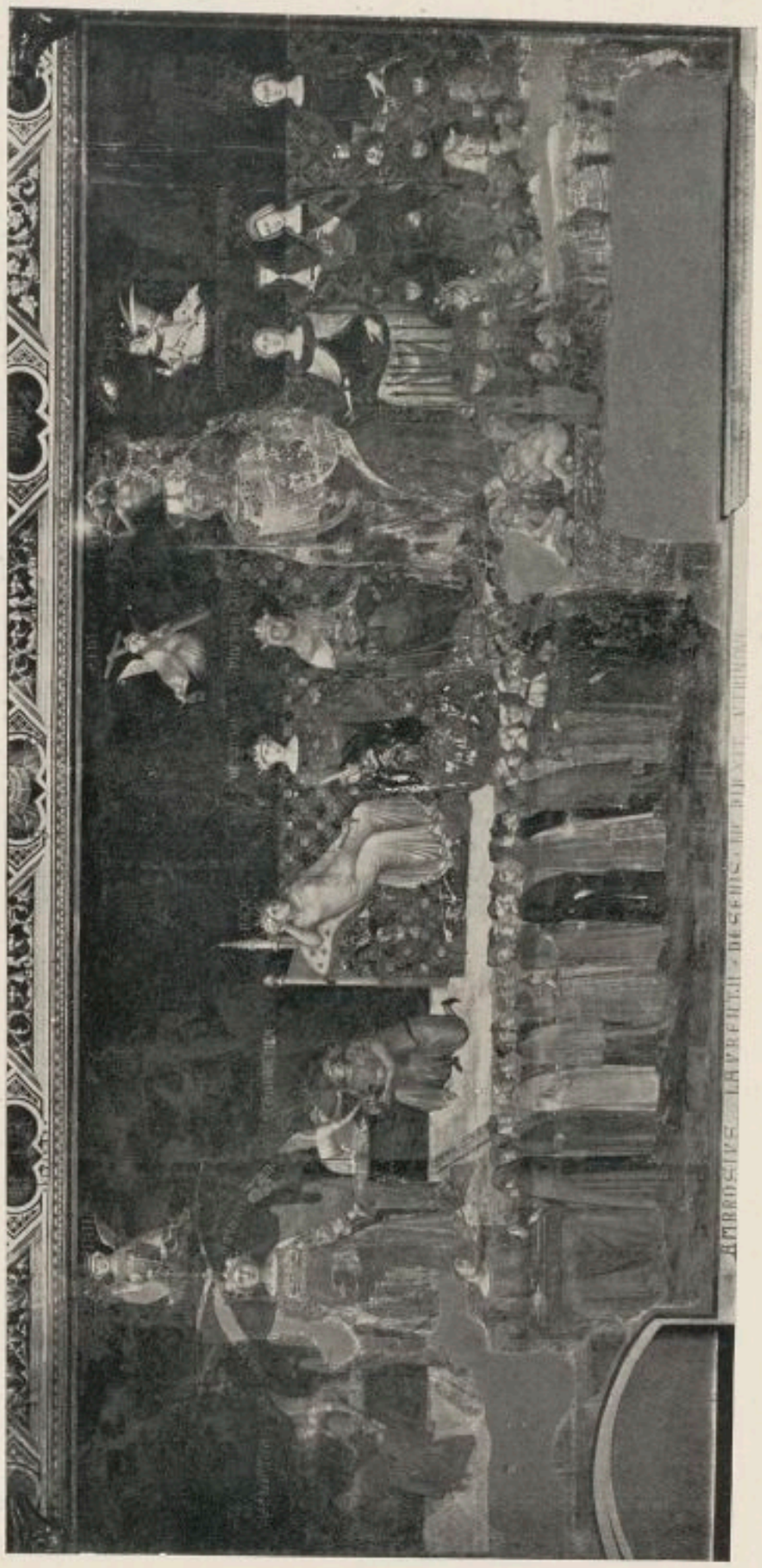


Photo Anderson.

Fig. 385. Le Bon Gouvernement. Fresque d'Ambrogio Lorenzetti au Palais Publi de Sienne.

Tandis que l'art du Moyen Age abonde en chimères drolatiques, les véritables caricatures y sont assez rares et celles qui sont inspirées par la politique se réduisent à peu de chose.

La bibliothèque de Rouen possède une gravure sur bois, coloriée, datant de 1500 environ, où les complications de la politique internationale sont symbolisées par l'image du jeu de cartes auquel prennent part le pape, l'empereur, les rois et d'autres princes, tous réunis autour d'une table de jeu [2]).

Une curieuse gravure italienne d'environ 1470 a pour sujet une allégorie caricaturale compliquée, de la rencontre entre le pape Paul II et l'empereur Frédéric III. Ils sont représentés, presque entièrement nus, debout sur le mât brisé d'un navire qui porte le nom de „la duché d'Autriche". Le pontife tient une balance appelée Rome, l'empereur l'essieu cassé d'une roue, qui symbolise le royaume de Bohème; nous passons sous silence de nombreuses autres allusions [3]).

D'autre part, la caricature et le genre burlesque ont été très en vogue dans les

1) G. Farina, La pittura egiziana, Milan, 1929, pl. 205. E. Fuchs, Die Karikatur der europäischen Völker, 4e éd., I, Munich, 1921, p. 25—31.

2) H. R. d'Allemagne, Les cartes à jouer du XIVe au XXe siècle, I, Paris, 1906, pl. à la p. 8.

3) Hind et Colvin, op. cit., p. 276, fig. E II 3. A. Calabi, L'incisione italiana, Milan, 1931, pl. 2.

Fig. 386. Le Mauvais Gouvernement. Fresque d'Ambrogio Lorenzetti au Palais Publi de Sienne.
Photo Anderson.

pays septentrionaux, surtout au 16e siècle. Les Pays-Bas ont produit un certain nombre de caricatures politiques, inspirées par la guerre d'indépendance contre l'Espagne, et notamment contre le duc d'Albe, et il faut y rattacher aussi en grande partie les gravures mettant en évidence la vente des indulgences et l'immoralité du clergé, qui s'acharnait naturellement contre le protestantisme. Les estampes populaires, surtout d'origine allemande, qui tirent en ridicule les moines, les prêtres et le pape lui-même, sont très nombreuses et appartiennent à un sujet spécial dont nous ne nous occuperons pas ici.

Parmi les caricatures politiques, il faut comprendre une tapisserie de 1472 à propos de laquelle nous trouvons rapporté que les courtisans du roi de France y étaient qualifiés de faux et menteurs [1]). A l'hôtel de ville de Damme il y a une semelle de poutre ornée d'une sculpture burlesque assez indécente, qui est une satire sur un magistrat qui laissait ensabler le chenal du Zwin, nom d'un golfe qui, par un jeu de mots, peut signifier cochon [2]).

Enfin, parmi les décisions du conseil municipal de Nuremberg, on en relève un grand nombre qui se rapportent à des images „honteuses et punissables"; c'étaient

---

1) Göbel, op. cit., I, p. 145.
2) Maeterlinck, Le Genre satir. dans la sculpt., fig. 68.

le plus souvent des gravures. Il se peut que quelques-unes aient été tout simplement des images pornographiques, mais parfois le texte spécifie que les représentations incriminées étaient des caricatures du pape ou de l'empereur [1]).

Fig. 387. Le Bon Gouvernement. Reliure de 1344 peinte par Ambrozio Lorenzetti. Archives de Sienne. Photo Anderson.

Si les allégories politiques sont assez rares, celles qui se rapportent aux conditions sociales sont presque introuvables, en dehors de la caricature. On en connaît un certain nombre datant du 16e siècle.

Des personnifications de la Richesse et de la Puissance, qu'on ne distingue d'ailleurs que grâce à ce que leurs noms figurent en inscription, font partie d'une miniature du 12e siècle, dans le Glossaire de l'évêque Salomon de Constance à la Bibliothèque Nationale de Munich [2]). On a aussi cru reconnaître une satire sur les différentes classes sociales, y compris le clergé, dans une série de figures d'animaux occupés à des fonctions humaines, sculptures exécutées en 1298 à la cathédrale de Strasbourg et qui avaient été conservées jusqu'en 1685 [3]).

Un autre exemple de la représentation d'idées sociales nous est fourni par

1) Hampe, op. cit., I, Nos 1281, 1287, 1380, 1384, 1444—46, 1454, 1459, 2111—13, 2680, 3157—58, 4238, 4245.

2) Dehio, op. cit., I, p. 360, fig. 388. Boeckler, op. cit., pl. 11.

3) Fuchs, Karikatur, I, fig. 36, 37.

l'illustration d'un poème dû à l'Anglais William Langland et intitulé „La Vision de Piers Plowman" (homme de la charrue), dont la composition paraît remonter à 1362. Dans cette œuvre mystique, Piers Plowman est le Christ et son enseignement est celui de la rédemption par le travail, mais la véritable inspiration est le mécontentement de la classe ouvrière et l'esprit de révolte des paysans contre les seigneurs.

Fig. 388. Le Bon Gouvernement. Reliure de 1473 peinte par Sano di Pietro. Archives de Sienne. Photo Alinari.

En Angleterre ce thème a été traité à différentes reprises dans des fresques de la fin du 14e et du commencement du 15e siècle [1]). Parmi les xylographies du „Weisskunig", plusieurs se rapportent à des incursions de paysans. D'ailleurs, les guerres des paysans allemands au 16e siècle ont été profusément illustrées.

Une miniature du 15e siècle, dans un manuscrit de l'Arbre des batailles d'Honoré Bouet, à la Bibliothèque Royale de Bruxelles, représente encore la discorde entre les différentes classes sociales [2]), et une tapisserie tourangelle du deuxième quart du 16e siècle, qui a été dans le temps offerte en vente à Munich, est une curieuse allégorie de la Richesse, figurée par des gens attablés, chassant la Pauvreté, personnifiée par une femme à qui un homme tenant un bâton et portant le nom „Excès" signifie rudement l'ordre

1) E. W. Tristram, Burlington Magazine, XXXI, 1917, p. 135. T. Borenius, English Primitives, Proceedings of the British Academy, XI, 1924, p. 11.

2) P. Lacroix, La Vie militaire et religieuse au Moyen Âge et à l'époque de la Renaissance, Paris, 1873, p. 29. Maeterlinck, Le Genre satir. dans la peinture, pl. 9.

de s'en aller. Cette allégorie comprend encore plusieurs autres motifs, tels que la Discorde, qui apparaît à gauche apportant une pomme, et un grand nombre d'autres personnifications dont les noms sont inscrits [1]).

Parmi les estampes, un certain nombre présentent un caractère plus ou moins philosophique; ainsi Burgkmair, dans une des siennes, nous montre Richesse en conversation avec Pauvreté, et dans une autre, les Changements de la fortune. Corneille Teunissen, d'Amsterdam, en a laissé deux, dont l'une représente la Richesse, et l'autre l'union de la Pauvreté, de l'Insouciance et de l'Aisance. Une estampe de Breu, comportant douze figures à mi-corps, a également pour sujet la Richesse et la Pauvreté, mais l'idée n'est pas exprimée d'une manière bien claire. D'un monogrammiste d'Augsbourg, C. B., nous avons une gravure datée de 1531, qui représente l'orgueil du riche, monté à cheval et passant au galop devant un pauvre vieillard appuyé contre un tronc d'arbre (fig. 390).

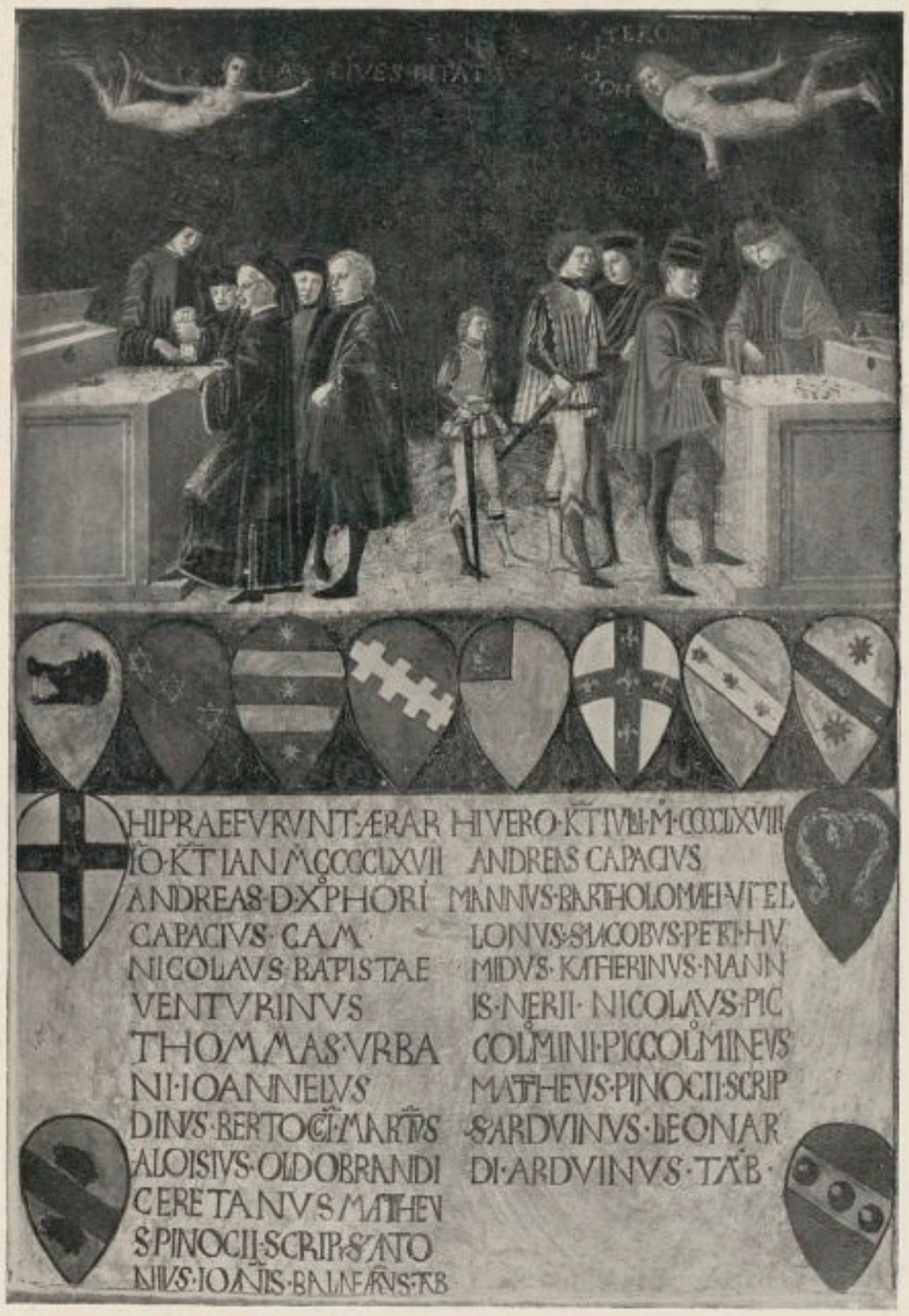


Fig. 389. Temps de guerre et Temps de paix. Reliure peinte de 1467. Archives de Sienne. Photo Anderson.

Flötner a traité dans une estampe allégorique la ruine de l'Artisan, qu'on y voit armé, debout sur un cochon-licorne, et tenant une bannière: près de lui se tient la personnification de la Misère. D'un graveur allemand qui passe sous le nom de „Meister des Herderlein" et qu'on a parfois confondu avec Flötner, on connaît une planche où des artisans, en-

1) Göbel, op. cit., I, pl. 232.

Fig. 390. Richesse et Pauvreté: L'Orgueil du Ri he. Estampe signée C.B. Photo du Musée d'Art industriel, Hambourg.

tassés dans une barque fragile, vont à un naufrage certain (fig. 391); une très longue pièce de vers détaille leur triste situation. Un autre anonyme a laissé quatre estampes, avec explications en vers: une sur la Richesse et la Pauvreté, une autre sur la toile d'araignée de la Justice, une troisième sur le manque d'honnêteté et l'usure, et finalement une quatrième sur la plainte des artisans. Des thèmes analogues ont d'ailleurs été traités dans des gravures de Schoen et de Virgile Solis [1]).

L'estampe de la Lutte entre Richesse et Pauvreté [2]) est d'un anonyme néerlandais du 15e siècle (fig. 392), mais le grand satirique des différences sociales a été surtout Breughel, dont les gravures intitulées ,,les gros poissons mangent les petits", ,,la bataille des tirelires et des coffres-forts", ,,la cuisine maigre et la cuisine grasse", sont toutes inspirées par l'idée de l'avantage que les riches ont sur les pauvres.

Jusqu'ici nous nous sommes occupé des allégories appartenant à des groupes bien définis, et dont le sens abstrait se laisse concevoir parfaitement, et ce d'autant plus aisément qu'il répond, dans la généralité des cas, à un type iconographique assez répandu pour évoquer dans l'esprit des spectateurs une idée nettement déterminée.

1) H. Schmidt, op. cit., Nos 1142, 1167, 1580—83.
2) Passanant, op. cit., II, p. 276.

Fig. 391. La Barque fragile des artisans. Gravure sur bois allemande du 16e siècle.

Il y a cependant de nombreux symboles et allégories qui n'appartiennent à aucun répertoire fixe. Ainsi, la miniature byzantine connaissait déjà des représentations allégoriques „de l'intelligence et du peintre, de la prière, de la prophétie et de l'écho" [1]). Mais le goût excessif du symbolisme se développa surtout au 16e siècle, et on peut constater qu'à cette époque presque toutes les pensées humaines, presque tous les sentiments, et même les conceptions de certaines choses matérielles, ont été interprétés par des allégories. Nous n'avons nullement l'intention d'en dresser le catalogue, mais nous ne pouvons nous dispenser d'en énumérer quelques exemples.

Bronzino a peint une allégorie du bonheur, tableau qui se trouve aux Uffizi; nous lui devons également un dessin qui est au Louvre et qui est une allégorie du mariage. Jules Romain nous a laissé des fresques de la Bonne et de la Mauvaise Renommée, au Palazzo del T à Mantoue, où se trouve en outre de sa main une peinture allégorique sur la science médicale.

On attribue à Hans Holbein des gravures avec les personnifications de l'Occasion et de l'île Utopia, Hans Sibmacher est l'auteur d'une gravure représentant le Génie,

1) Ebersolt, Min. byz., pl. 8. Omont, op. cit., pl. 14, 17.

Stimmer d'un dessin allégorique, qui est à Anhalt, symbolisant l'Espérance et le Diable. L'Albertina possède un dessin de l'école de Padoue, avec une allégorie de la Servitude. Peruzzi a exécuté au palais du Conservateur, à Rome, une fresque allégorique qui a pour motif les guerres puniques. Au Palais de la Chancellerie se voit une peinture murale de Vasari, où la création de cardinaux est représentée allégoriquement. L'allégorie de la Fécondité apparaît sur une médaille de Giulio della Torre; celle de l'Amitié forme le sujet d'une statue au château de Blois. Il n'y a pas jusqu'aux différents degrés des études universitaires qui n'aient fourni la matière d'une allégorie, car on peut la trouver dans une xylographie de la „Margarita philosophica" publiée à Bâle en 1508. Plus inattendue encore est l'allégorie de la maladie de la pierre, qu'on reconnaît cependant parmi les illustrations de la „Pandora", par Reusner, éditée dans la même ville en 1578.

Fig. 392. La Lutte entre Richesse et Pauvreté. Estampe néerlandaise de la fin du 15e siècle. Photo du Cabinet d'Estampes, Berlin.

Quand le goût de l'allégorisation en arrive là, il n'y a évidemment plus de limites. Aussi cette tendance outrée en faveur de l'image abstraite a-t-elle, comme nous l'avons déjà remarqué, donné naissance à ces recueils bien connus tels que les „Emblemata" d'Alciat, dont le très grand nombre d'éditions atteste déjà par lui-même la grande popularité; un autre, d'Adrien Junius, qui parut pour la première fois chez Plantin en 1575; le petit volume avec des personnifications gravées par Philippe Galle, portant une dédicace à Marie de Melun, comtesse de Ligne; l'„Iconologia" de Cesare Ripa, publiée plusieurs fois à partir de 1607 [1]); et les „Em-

1) G. J. Hoogewerff, L'Iconologie et son importance pour l'étude systématique de l'art chrétien, Rivista d'Archeologia cristiana, 1931, p. 53.

blemata" de Florent van Schoonhoven, imprimés à Gouda (Hollande) en 1618.

Les exemples cités porteraient à croire que les recueils de ce genre étaient surtout en faveur dans l'Europe septentrionale, et particulièrement aux Pays-Bas, où d'ailleurs le volume d'Alciat fut réédité à plusieurs reprises. Quelques éditions ont paru également en France.

En Italie on rencontre des allégories, d'une façon très suivie, sur les médailles, depuis le temps de Pisanello, et, au 16e siècle, sur les plaquettes. D'ailleurs, un certain nombre de dessins du 15e siècle ont pour sujet des allégories dont l'interprétation n'est pas toujours facile. Ainsi, plusieurs feuilles de l'album de Giovanni de' Grassi, à la bibliothèque de Bergame, qui date des dernières années du 14e siècle, sont consacrées à des emblèmes et à des allégories dont on ne saisit guère la portée ni la signification (fig. 393) [1]).

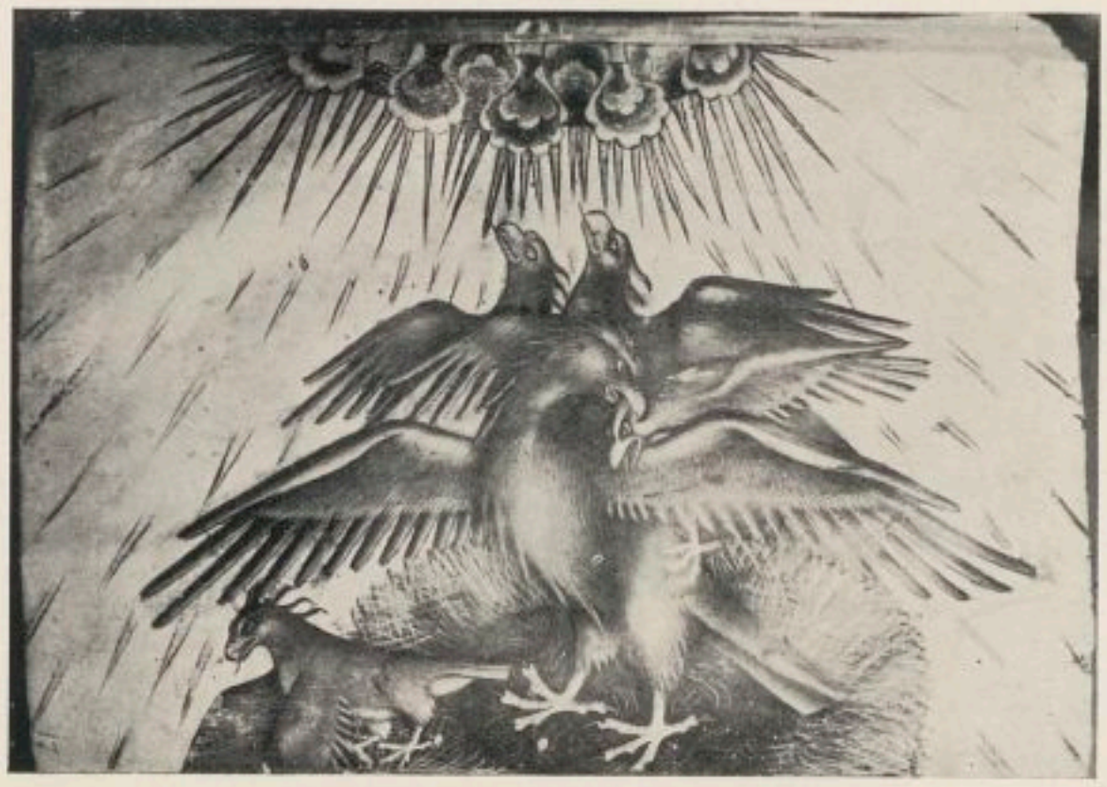


Fig. 393. Allégorie. Dessin par Giovanino de' Grassi. Bibliothèque de Bergame. Photo Terzi.

Parmi les dessins de Pisanello, le British Museum en possède un où figure, à côté de la personnification de la Vanité, un homme d'un aspect antique portant un aigle qui vomit (v. fig. 94) [2]); ce sujet doit avoir un sens symbolique que, pour notre part, nous ne parvenons pas à y découvrir. Un autre motif emblématique se répète sur quatre dessins pour une étoffe, de la main du même artiste, qui appartiennent au Musée du Louvre: il comporte des troncs d'arbre et des rameaux de chêne, et au centre, dans un losange, un arbre croissant sur des rochers. L'inscription „Guarden les Forces", reprise plusieurs fois, traduit sans aucun doute la pensée dont s'est inspiré l'auteur (fig. 394) [3]). La signification des allégories sur les médailles est généralement assez facile à saisir à l'aide des inscriptions, et grâce aux personnages représentés sur l'envers; quelques-unes symbolisent par l'image d'un lion l'amour dompté, par allusion à un jeu de mots sur le nom de Leonello d'Este dont l'effigie se voit sur la face opposée.

A Venise, l'allégorie était assez en vogue. C'est ainsi qu'au dos du portrait de Mellini, de la main de Catena, qui est au Louvre, se remarque une allégorie avec deux

---

1) Van Marle, op. cit., VII, p. 76 et suiv.
2) Van Marle, op. cit., VIII, fig. 94.
3) Van Marle, op. cit., VIII, p. 188.

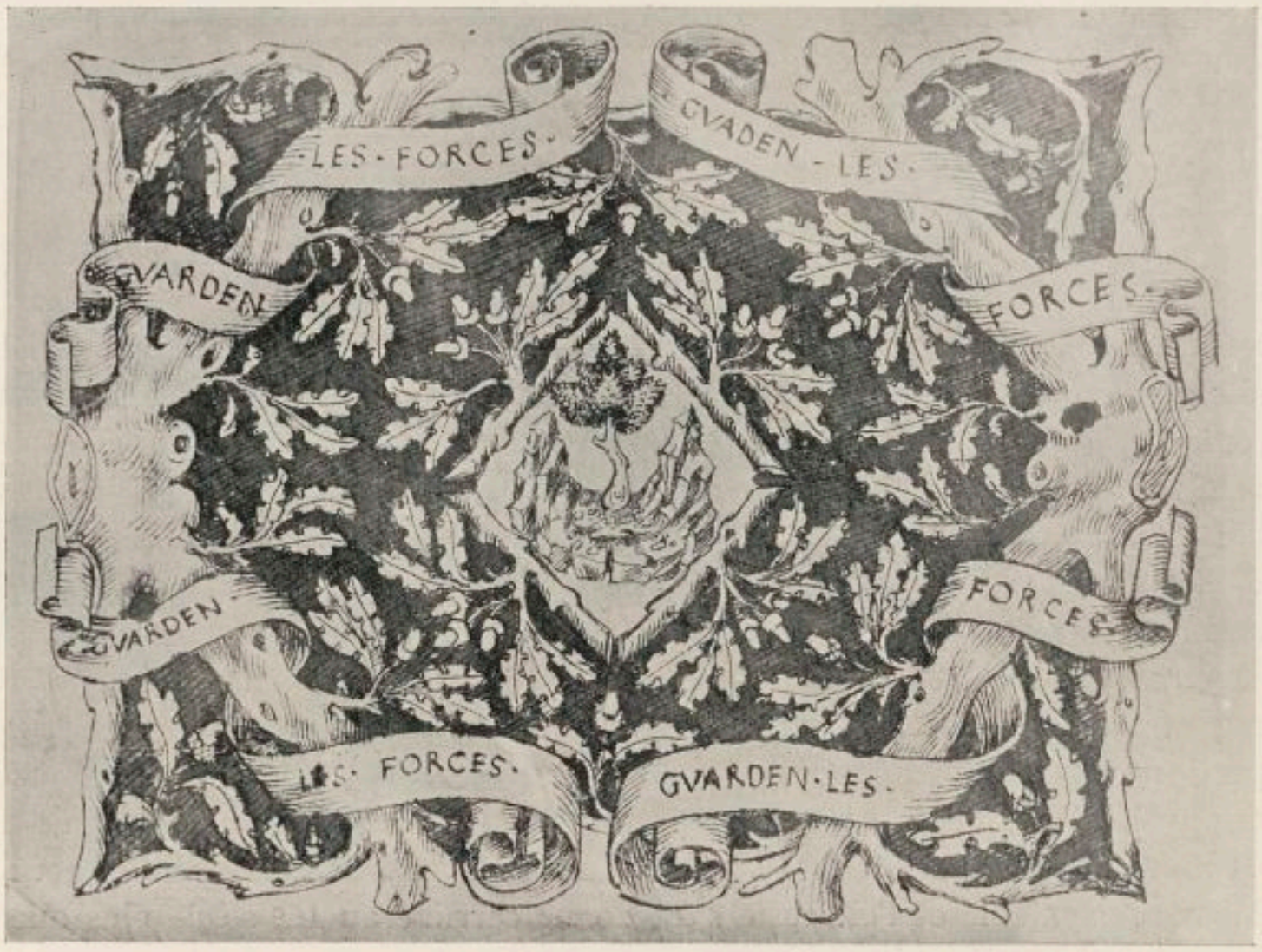


Fig. 394. Dessin allégorique pour un tissu par Pisanello. Musée du Louvre. Photo Giraudon.

putti près d'un vase d'où surgit un arbre, qui n'a pu être expliquée jusqu'ici. Il est probable que l'Orage de Giorgione récèle également un sens abstrait qui nous échappe, et qu'il en est de même de son Concert champêtre, au Louvre. Un beau tableau qui se rattache à son école, à la National Gallery (N° 1173), est connu de nos jours sous le nom peu satisfaisant de „l'Âge d'or". De même, les allégories du Titien, communément appelées l'Amour sacré et l'Amour profane, signifient certainement autre chose; peut-être s'agit-il d'un thème emprunté à la mythologie. Quant à Véronèse et à Tintoret, la quantité de leurs allégories dépasse largement le nombre, pourtant déjà notable, de celles que nous avons citées comme étant peintes par ces artistes.

Dans l'école florentine l'allégorie se fait plus rare au 15e siècle. Nous avons rencontré quelques personnifications par Antonio et par Piero Pollajuolo.

Vasari était au 16e siècle un des peintres d'allégories les plus réputés. Il en existe ensuite qui sont de Romanino et de son école, au château de Malpaga près de Bergame, mais ici encore le sens est parfois obscur.

En France, la mode des représentations abstraites était à son apogée au 15e siècle, quand foisonnaient au delà de toute mesure, dans la littérature, les personnifications d'idées suivant la fantaisie des auteurs. Dame Honneur, Bel Accueil, Doux Regard deviennent autant de personnages agissants, et l'effet en est assez fastidieux. Un exemple très caractéristique est l'illustration, dont il existe même plusieurs versions, du „Mortifiement de Vaine Plaisance", où l'âme est devenue un personnage, repré-

senté comme tenant son cœur, ou comme engagé dans une conversation avec Crainte de Dieu et Contrition, ou encore comme cloué sur la croix par les quatre Vertus [1]). Les textes des ,,Echecs Amoureux'' et du ,,Chevalier délivré'' d'Alain Chartier, ainsi que les écrits de Guillaume de Machaut et de Pierre Michault, ont encore fourni aux illustrateurs l'occasion de se complaire dans des personnifications analogues.

En dehors de la miniature, ce genre d'allégorie est bien plus rare; sans doute, un certain nombre de tapisseries françaises du 15e siècle comportent des personnifications de vertus ou de qualités, et nous en avons d'ailleurs signalé, mais la personnification fortuite d'une idée quelconque, choisie arbitrairement, constitue la grande exception. On connaît ,,Dame Honneur et ses enfants'', sur une tapisserie tourangelle du commencement du 15e siècle, dans la collection Weinberger à Vienne [2]), et plusieurs exemples, datant du 16e siècle, qui paraissent dus à l'inspiration du théâtre [3]).

Des graveurs italiens comme Raimondi, Peregrino de Cesena, Branco, et le monogrammiste F. B., ainsi que des graveurs néerlandais et allemands du 16e siècle tels que Teunissen, Claessen, Flötner, les monogrammistes J. F., C. G., le ,,Maître de 1535'', Gerung et Amman, ont laissé de nombreuses estampes à sujets allégoriques, dont une partie restent inexpliquées. Il en est de même des fresques décorant une maison à Ulm, appellée l'Ehringer-hof, et de celles qui sont au château de Fürstenburg en Tyrol.

Il a été déjà question d'une branche de l'art figuré dans laquelle le goût pour l'emblème, le symbole et l'allégorie s'est donné carrière au 16e siècle plus que dans aucune autre: c'est celle des marques typographiques; nous les y rencontrons par centaines, parfois se rattachant, du reste, à un petit nombre de types bien établis. C'est peut-être surtout aux Pays-Bas que ces marques typographiques étaient nombreuses, en comparaison d'autres pays [4]). Toutefois elles étaient en usage partout en Europe.

1) F. Lyna, Le Mortifiement de Vaine Plaisance de Réné d'Anjou, Bruxelles-Paris, 1926.
2) B. Kurth, Gotische Bildteppiche aus Frankreich u. Flandern, Munich, 1923, pl. 15.
3) Göbel, op. cit., I, p. 129.
4) W. Nijhoff, op. cit.

CHAPITRE V

LA MORT

LA PERSONNIFICATION DE LA MORT — LA MORT VICTORIEUSE — LA DANSE DES MORTS ET LA DANSE MACABRE — LA RENCONTRE DES MORTS ET DES VIFS — LA MORT, LE JEUNE HOMME, LA JEUNE FEMME ET LES AMOUREUX — LA MORT ET LE SOLDAT — LA MORT SURPRENANT L'HOMME — DIFFÉRENTES REPRÉSENTATIONS SYMBOLIQUES DE LA MORT — LE MOMENT DU TRÉPAS.

L'idée de représenter la Mort par un squelette paraît tellement logique qu'on s'est demandé quelle peut être la raison pour laquelle on n'en rencontre les premiers exemples qu'à une époque assez tardive [1]).

Dans les religions païennes, le culte de la Mort a revêtu les expressions les plus variées, le plus souvent en rapport avec des conceptions mythologiques. Dans l'art byzantin, au contraire, les images de la Mort sont extrêmement rares; on en rencontre toutefois une parmi les miniatures de la Topographie chrétienne de Cosmas Indicopleustes, à la Bibliothèque Vaticane. Sur une plaque d'ivoire conservée au British Museum, qui est probablement un travail romain du début du 4e siècle, on reconnaît dans le haut les personnifications du Sommeil et de la Mort accueillant un trépassé

---

1) A. Ilg, Zur Philosophie der Todesvorstellungen im Mittelalter, Mitteil. der k.k. Centralkomm. zur Erforsch. u. Erhalt. der Kunst- u. hist. Denkmäler, XV, Vienne, 1870. Le Même, Todesvorstell. u. Totentänze, idem, XVII, 1872. Th. Frimmel, Beiträge zu einer Ikonographie des Todes, idem, X, XI, XII, Vienne, 1884, 1885, 1886. Mâle, L'Idée de la Mort et la Danse macabre, Revue des Deux Mondes, XXXII, 1906, p. 647. Ph. M. Halm, Altbayerische Totendarstell., Münchener Jahrb. f. bild. Kunst., 1909, II. R. Helm, Skelett und Todesdarstellung bis zum Auftreten der Totentänze, Strasbourg, 1928.

Fig. 395. La Mort. Sculpture du Tombeau de Jeanne de Bourbon. Musée du Louvre. Photo Alinari.

qu'ils se disposent à porter vers les dieux; ce sont deux figures ailées, mais tandis que le Sommeil est jeune et imberbe, la Mort, plus agée et barbue, frappe plutôt par une certaine laideur [1]).

Pendant le haut Moyen Âge la Mort a parfois été identifiée avec le diable qui dévore les êtres humains. Il semble tout au moins qu'il en est ainsi dans la miniature d'environ 1122, qui fait partie du rôle mortuaire du bienheureux Vital, aux Archives Nationales [2]), quoiqu'on puisse admettre aussi bien qu'on est ici en présence d'un emprunt fait aux représentations du Jugement dernier, dans lesquelles, pendant très longtemps encore, l'image proprement dite de la Mort a fait défaut.

Parmi les plus anciens exemples que l'on possède de la Mort figurée sous l'aspect d'un squelette, il y a lieu de ranger le thème iconographique connu sous le nom de „tombeau d'Adam". Nous n'en saurions citer, pour notre part, aucun spécimen antérieur à celui qui se trouve parmi les illustrations du Hortus Deliciarum de Herrade de Landsberg. Une importance bien plus grande a été donnée à cette image dans une sculpture ornant la façade occidentale de la cathédrale de Strasbourg, qui paraît dater du dernier quart du 13e siècle [3]). On

1) O. M. Dalton, Catalogue of the Ivory Carvings of the christian Era in the British Museum, Londres, 1909, Nº 1.

2) Lacroix, La Vie militaire etc., fig 407

3) Helm, op. cit., p. 18.

a exprimé l'avis que les formes des squelettes dans cette œuvre plastique dénotent une connaissance des dessins anatomiques byzantins.

Un exemple assez intéressant de la figure de la Mort, appartenant à l'art roman, se trouve dans un relief décorant les fonts baptismaux de Tryde, en Allemagne, et illustrant la légende de saint Stanislas [1]).

Nous aurons à signaler quelques images de la Mort appartenant au 13e siècle, parmi les plus anciennes illustrations de la légende de la Rencontre des morts et des vifs, dont il sera question plus loin. Le sujet prend ensuite un plus grand développement dans les représentations du Jugement dernier, dont quelques-unes nous laissent voir des squelettes sortant des tombeaux; la cathédrale de Fribourg en offre un des plus intéressants exemples.

C'est à un élève immédiat de Giotto que nous devons l'image de la Mort figurée comme squelette, faisant partie de l'allégorie de la Chasteté, dans l'église inférieure d'Assise. Le squelette apparaît finalement sur les pierres tombales, mais les exemples que nous en connaissons du 14e siècle ne sont qu'au nombre de trois: un de 1362 à La Sarraz en Suisse, un de 1388 à

1) Helm, op. cit., fig. 4.

Fig. 396. La Mort. Sculpture de Bizarelli. Musée des Arts Décoratifs, Paris. Photo Giraudon.

Davenescourt, dans le département de la Somme, et un troisième de 1393, à Laon. D'ailleurs, ce genre d'ornementation sépulcrale ne semble pas avoir été beaucoup plus en faveur au 15e siècle, car cette époque ne nous en a transmis qu'une douzaine de spécimens. Au 16e siècle, les sculptures funéraires où se trouve représentée la Mort, deviennent bien plus nombreuses. Toutefois, il s'agit dans tous ces cas plutôt de représentation de cadavres que de figuration de la Mort [1]).

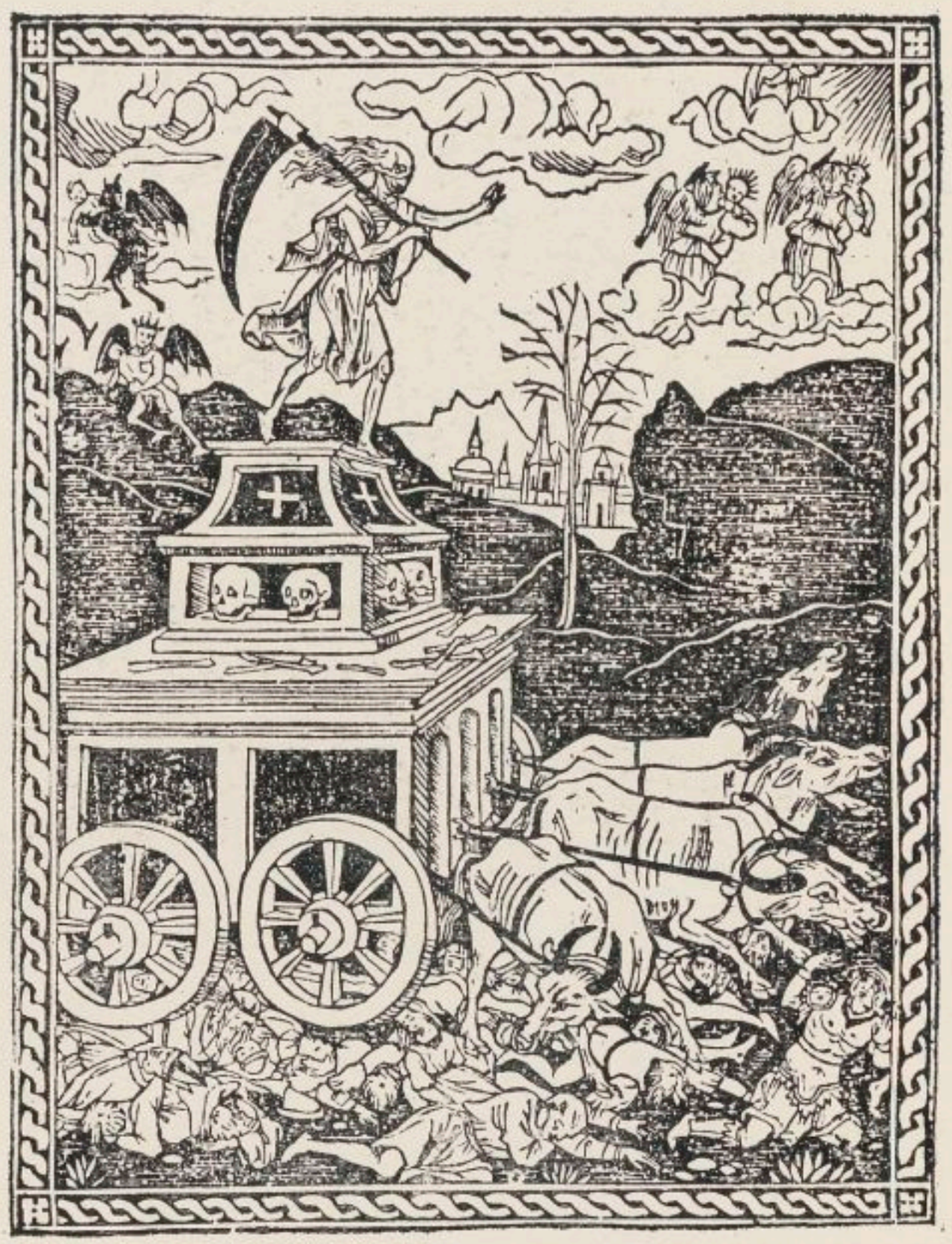


Fig. 397. Le Triomphe de la Mort. Gravure sur bois florentine de 1496.

Ces cadavres y sont mis devant nos yeux avec un réalisme saisissant, déjà au début du 15e siècle, témoin la sculpture provenant du tombeau du cardinal Lagrange, mort à Avignon en 1402, qui est aujourd'hui au musée de cette ville.

La représentation du défunt finit par revêtir dans l'art funéraire, surtout en France, un aspect réaliste tellement prononcé, que la vue de certaines de ces sculptures inspire l'effroi. Les artistes se sont attachés à reproduire l'image du cadavre dans des phases plus ou moins avancées de sa décomposition, sans reculer devant l'impression d'horreur qui devait s'en dégager. Le tombeau de Jeanne de Bourbon, comtesse d'Auvergne, qui est actuelle-

1) Helm, op. cit., p. 67. Mâle, L'Art de la fin du Moyen Âge, p. 375.

ment au musée du Louvre (fig. 395), celui de René de Châlons, œuvre de Ligier Richier, à Bar-le-Duc, et un relief de Bizarelli au Musée des Arts décoratifs (fig. 396), sont des spécimens qui offrent des spectacles choquants de ce genre. Cette conception ultra-réaliste a guidé un assez grand nombre d'artistes dans l'exécution de sculptures minutieusement détaillées, représentant le squelette ou le corps humain affreusement entamé; on en trouve des exemples en France et en Allemagne à l'époque de la Renaissance [1]). Memling avait figuré la Mort par un cadavre en décomposition, sur un des cinq panneaux du petit retable que possède le Musée de Strasbourg, et on peut voir un dessin avec ce même motif dans l'album de Jacopo Bellini [2]).

Fig. 398. Le Triomphe de la Mort. Relief en bronze italien du 16e siècle. Musée du Louvre. Photo Giraudon.

Il est vrai qu'à cette époque la personnification de la Mort par le squelette s'était déjà extrêmement repandue grâce aux illustrations du Triomphe de la Mort (fig. 397, 398), et tout spécialement par les gravures des nombreuses éditions et variantes de la Danse macabre. Il existe aussi un grand nombre d'autres illustrations de livres, où la Mort est figurée par ce symbole [3]); elles sont particulièrement fréquentes dans les bordures des beaux livres d'heures français imprimés sur vélin. On rencontre

1) Bange, Kleinplastik, pl. 72, 73.

2) V. Goloubev, Les Dessins de Jacopo Bellini au Louvre et au British Museum, II, Bruxelles, 1912, p. 7.

3) Des exemples intéressants de la Mort symbolisée par le squelette ou le cadavre en décomposition se rencontrent dans une xylographie rhénane d'environ 1480—90, au Cabinet des Estampes à Berlin (la Mort avec la faux et le sablier); dans *l'Eruditorium penitentiale*, Paris, 1487 (Blum, op. cit., pl. 19); dans le *Parthenice Mariane* de *Baptiste Mantuan*, Lyon, 1523, (le Christ remettant des flèches à la Mort); dans *A. Alciatus, Emblematum*, Paris, 1540 (la Mort enlevant les flèches à Cupidon endormi); dans *Cicero, Tusculanae Quaestione*, Venise, 1518 (la Mort parlant à deux philosophes); dans les écrits de Savonarole publiés à Venise en 1512; dans *Fulgosus* (Fregoso) *Auteros*, Milan, 1496; dans les Estampes de l'école de Marc Ant. Raimondi, Bartsch, XV, p. 286; parmi les illustrations de la *Nef des Fous* de Brant, Lübecker Bibel, 1494, éd. J. Friedländer, Munich, 1923, fig. à la p. 7 (La Mort opérant avec une faux). V. les Miniatures reproduites chez Lacroix, Sciences, et chez Blum et Lauer, op. cit., pl. 66, fig. 171. Voir aussi les intéressantes figures de la Mort dans le Jugement dernier de Petrus Christus, à Berlin. D'autres exemples chez Doring-Hirsch, op. cit., p. 85.

Fig. 399. La Mort. Statuettes françaises du 16e siècle. Musée des Arts Décoratifs, Paris. Photo Giraudon.

encore la Mort sous l'aspect d'un squelette parmi les figures des jeux de tarots italiens [1]), ainsi que dans une série de petites sculptures françaises du 16e siècle qui sont au Musée des Arts Décoratifs, à Paris (fig. 399, 400). Un exemplaire de plus grande dimension, provenant du cimetière des Innocents de Paris, est conservé au Musée du Louvre.

Le crâne est en somme une représentation plus réduite et un symbole plus abstrait de la Mort que le squelette. A notre connaissance il n'en existe pas d'exemples antérieurs au 15e siècle (fig. 401), mais à partir du 16e le thème devient extrêmement populaire dans l'art allemand et flamand, particulièrement dans la gravure. Beham y a consacré trois estampes: on y voit d'abord un crâne, puis trois, finalement quatre. Israël van Meckenem est l'auteur d'une planche représentant trois crânes dans une niche. Il

1) D'Allemagne, op. cit., I, p. 23.

en existe d'autres gravures, par Wechtlin et par le monogrammiste néerlandais A.K. Sur certains „Memento Mori" gravés, le crâne est l'élément principal [1]). Une gravure sur bois de Lucas Cranach le Vieux, représentant deux crânes placés sur des piédestaux, sert d'illustration pour le „Wittenberger Heiligtumsbuch" (1509). Dürer emploie le crâne comme motif héraldique dans un dessin [2]) et dans une gravure. On le trouve encore sur une aile d'un diptyque de Gossaert de Mabuse au Louvre, et un tailleur d'ivoire allemand du 16e siècle en a groupé deux dans une petite sculpture qui est au Musée National de Munich [3]). Le crâne apparaît aussi dans les bordures gravées de quelques livres d'heures français, et sur des médailles en bronze de Niccolo Fiorentino [4]).

Fig. 400. La Mort. Sculpture française du 16e siècle. Musée des Arts Décoratifs, Paris. Photo Giraudon.

D'ailleurs, cet attribut entre souvent dans les allégories philosophiques un peu plus élaborées de la mort et de la brièveté de la vie. Baldung Grien, dans une de ses gravures, représente un hibou perché sur une tête de mort qui est placée sur un sarcophage. Au Musée National de Munich, un petit relief allemand, daté de 1510, contient l'image d'une femme portant un crâne, tandis que dans une estampe de Campagnola c'est un jeune homme qui tient cet emblème de la mort. Lucas de Leyde a traité le sujet dans une gravure. On remarque également le crâne sur deux portraits de l'école hollandaise du 16e siècle, ou Musée de Haarlem, représentant des personnes défuntes. Une estampe florentine du 16e siècle, comportant un enfant assis sur un crâne, est une allusion évidente à la brièveté de la vie humaine [5]). A l'église Saints-Gervais-et-Protais (Seine), on voit en sculpture un homme nu accoudé sur une tête de mort [6]). Ce motif sert même d'ornement d'une boucle de ceinture en ivoire, travail français du 15e siècle [7]).

Une toute autre conception de la Mort est celle qui a suggéré la représentation de son Triomphe, thème qui fait partie des séries d'après Pétrarque et qui apparaît donc surtout en combinaison avec d'autres Triomphes. Mais les artistes qui ont voulu exprimer la pensée de la Mort victorieuse, détruisant tout, fauchant les hommes comme du blé ou les abattant par ses flèches, se sont servis d'une image encore très différente.

1) Willshire, op. cit., p. 106, 107.
2) Tietze, op. cit., N° 211.
3) Berliner, Katal. Elfenb. National Mus. München N° 79.
4) Hill, op. cit., Nos 1033, 1059.
5) Laborde, Grav. ital., p. 203.
6) Maeterlinck, Sculpture, p. 253.
7) Koechlin, op. cit., N° 1226, pl. 201.

Ils l'ont empruntée au 6e chapitre de l'Apocalypse où le quatrième cavalier apparaît comme le symbole de la Mort chevauchant à allure rapide, mais l'arc qu'ils lui mettent parfois entre les mains est en réalité l'attribut du premier cavalier décrit dans ce texte mystique. Le plus souvent cependant c'est la faux que manie le squelette, monté sur un cheval fantomal, qui dans sa course effrénée fait tomber les hommes, après quoi la Mort les achève avec une de ses armes destructives.

Fig. 401. Tête de Mort, par Memling. Musée de Strasbourg.

Bien que le nombre de ces images ne soit pas très considérable, il suffit pour attester que le type iconographique s'était propagé; encore sommes-nous tenté d'attribuer leur rareté relative au fait que la composition est assez élaborée.

L'exemple le plus important que nous en connaissions, présente à notre point de vue un double intérêt, puisqu'il s'agit d'une adaption du thème à la décoration des demeures privées, but auquel il semble pourtant se prêter assez peu. Nous voulons parler de la fresque du palais Sclafani, à Palerme, attribuée à un peintre des Flandres, ou bien de l'Espagne, mais dans laquelle nous croyons reconnaître l'œuvre d'un Lombard de l'école des Zavattari, sans lui dénier cependant certains éléments flamands [1]): La Mort, chevauchant parmi des gens assemblés dont plusieurs ne semblent pas s'apercevoir de sa présence, décoche ses flèches sur eux, et ses victimes s'amoncellent sous les pieds de son cheval (fig. 402).

L'art italien nous a légué des représentations bien plus anciennes de la Mort victorieuse, entre autres celles que présentent les fresques du Campo Santo de Pise, qui sont très probablement de la main de Francesco Traini et qui ont été exécutées vers le milieu du 14e siècle [2]); l'opinion émise récemment, d'après laquelle ces peintures appartiendraient à l'école de Boulogne, ne mérite, selon nous, aucune créance. Leur conception se différencie assez bien des précédentes, puisque, au lieu du squelette chevauchant, nous y trouvons la Mort représentée comme une femme âgée, sorte de

1) E. Müntz, Le Triomphe de la Mort à l'Hospice de Palerme. Gazette des Beaux Arts, 1901, p. 223. A. L. Mayer, Der Triumph des Todes im Palazzo Sclafani in Palermo, Pantheon, janvier, 1932, p. 33, van Marle, op. cit., VII, p. 184.

2) Van Marle, op. cit., V, p. 212, avec bibliographie.

Fig. 402. La Mort victorieuse. Fresque du milieu du 15e siècle au palais Sclafani, Palerme.
Photo Alinari.

génie funéraire passant au vol et maniant la faux. Elle s'attaque aux jeunes, aux riches et aux heureux qui ne songent pas au trépas, et elle épargne les misérables et les malades qui seraient si désireux d'en finir avec la vie qu'ils l'implorent et tâchent d'attirer son attention (fig. 403).

Un groupe analogue de malheureux oubliés par la mort est la seule partie qui subsiste d'une autre fresque du Triomphe de la Mort, par Andrea Orcagna, à l'église Sta Croce de Florence (fig. 404) [1]). Sans qu'on puisse affirmer que la figure centrale de cette peinture fût semblable à celle de Pise, la ressemblance frappante des groupes lamentables, sur les deux fresques, plaide en faveur de l'hypothèse d'une analogie plus entière.

Dans l'art italien du 14e siècle, la Mort apparaît encore comme cavalier sur une fresque de l'école de Bartolo di Fredi, à l'église Saint-François de Lucignano, non loin de Sienne [2]); ici également elle se détourne des souffreteux pour assaillir deux jeunes élégants. Un peu antérieure à la précédente, une fresque de l'école de Meo da Sienne, au Monastère du Sacro Speco à Subiaco, nous montre la Mort sur sa monture rapide, passant sur six cadavres étendus sur le sol, tandis que derrière elle quatre miséreux l'invoquent en vain (fig. 405).

1) N. Tarchiani, Gli affreschi dell' Orcagna scoperti in Sta Croce, Marzocco, 23 juillet, 1911. W. Bombe, Der neuentdeckte Trionfo della Morta in Sta Croce, Cicerone, 1911, p. 784. Van Marle, op. cit., III, p. 463.

2) Van Marle, op. cit., II, p. 506.

Une miniature du 14e siècle, qui illustre un codex des „Documenti d'Amore" de Barberini, représente la Mort victorieuse par une image encore toute différente: elle est assise, vêtue de peaux de bêtes, au centre de la composition, et elle a quatre visages dont un est invisible; pendant qu'avec ses griffes de lion elle écrase un serpent, elle darde ses flèches dans toutes les directions et ses victimes jonchent le sol [1]).

Parmi les couvertures peinturées de vieux livres, conservées aux archives de Sienne, il s'en trouve une, appartenant à un Biccherna de 1437, qui est ornée d'une image de la Mort, passant à cheval sur des corps gisant à terre, et décochant des traits sur des jeunes gens qu'on voit occupés à quelque jeu, à l'intérieur d'une maison; c'est une allégorie commémorative de la peste qui sévissait à Sienne à cette date [2]). Une reprise du même thème, mais bien plus réduite, se remarque dans une miniature de Giovanni di Paolo, à la bibliothèque de la ville de Sienne (fig. 406): le cavalier de la Mort, dans sa course rapide, une faux attachée à sa ceinture, abat d'un coup de flèche un jeune homme en proie au désespoir [3]).

Fig. 403. La Mort victorieuse. Fresque de Traini au Campo Santo de Pise.
Photo Alinari.

En dehors de l'Italie ce sujet se rencontre bien plus rarement. Il est vrai que le tableau du Triomphe de la Mort, par Breughel le Vieux, au Prado, contient la figure du squelette sur sa monture et maniant sa faux, mais elle est pour ainsi dire perdue parmi tous les autres éléments de cette composition, qui représente une véritable mêlée entre deux armées compactes, formées par des morts et par la foule des vivants se défendant en vain contre leur attaque. Dans les bordures des livres d'heures français imprimés, nous trouvons encore quelques images qui rappellent cette conception de la Mort victorieuse.

Sur une xylographie de la bible publiée à Cologne en 1479, le quatrième cavalier de l'Apocalypse a l'aspect de la Mort armée de la faux, ce qui n'est pas conforme au texte sacré (fig. 407). Dürer, dans son illustration de ce livre biblique, a procédé tout autrement. Son quatrième cavalier, — qui symbolise la Mort, — n'est pas un squelette, mais un vieillard à la figure cadavérique, ce qui concorde d'ailleurs avec

---

1) Egidi, op. cit., L'Arte, 1902, p. 92.

2) A. Lisini, Le tavolette dipinte di Biccherna e Gabella del R. Archivio di Stato di Siena, Sienne, 1901, pl. 29.

3) Van Marle, op. cit., IX, fig. 280.

LA MORT VICTORIEUSE

par Breughel le Vieux. Musée du Prado, Madrid

Photo Anderson

d'autres images de la Mort dans des compositions de sa main, par exemple la célèbre estampe appelée „le Chevalier, la Mort et le Diable", ou encore celle qu'on désigne par „la Mort et la Femme". Cet aspect particulier que Dürer donne à la personnification de la Mort nous paraît devoir répondre chez cet artiste à quelque conviction spirituelle. Dans sa gravure des Quatre Cavaliers de l'Apocalypse il a mis entre les mains de la Mort une sorte de trident, attribut qui interprète, d'une manière très incomplète, les paroles du texte concernant le rôle dévolu au dernier cavalier.

Fig. 404. Fragment d'une fresque de la Mort victorieuse, par Andrea Orcagna. Église Sta Croce, Florence. Photo Alinari.

Une des tapisseries de la série illustrant l'Apocalypse, travail parisien exécuté entre les années 1375 et 1379, comporte une figure de la Mort, à cheval et armée d'une épée, mais elle ne fait pas partie du groupe des quatre cavaliers auxquels est donné, selon le texte, le pouvoir de faire périr les habitants du quart de la terre. D'ailleurs, les autres illustrations de ce livre énigmatique ne s'en tiennent pas non plus à la lettre stricte.

Une gravure sur bois, dans le Livre d'Heures à l'usage de Paris, imprimé en 1527, représente la Mort triomphalement assise sur un cheval noir qui ronge des cadavres étendus sur le sol. Le cavalier est un squelette couronné, portant la faux sur l'épaule et tenant un document muni de sceaux, allusion évidente à l'Apocalypse; il est accompagné de deux autres squelettes également armés de faux, mais marchant à pied, tandis qu'au-dessus de lui passe un grand corbeau noir.

La Mort triomphante, tenant la faux et l'arc, et chevauchant un taureau qui écrase les humains dans sa marche, se voit dans les éditions de l'„Historia della Morte" publiées à Florence en 1572 et à Trévise vers 1600 [1]).

L'image du cavalier de la Mort, mais sans les victimes terrassées par lui, se rencontre encore dans un dessin au fusain de Dürer au British Museum, dans une petite sculpture allemande du 16e siècle au Metropolitan Museum de New-York [2]), et dans la gravure du Triomphe du Temps par Pierre Breughel le Vieux.

---

1) Kristeller. Florentine Woodcuts, p. 113, pl. 12.
2) Bange, Kleinplastik, pl. 71.

Fig. 405. La Mort victorieuse. Fresque du 14e siècle au Sacro Speco, Subiaco. Photo Brogi.

La Danse des morts et la Danse macabre sont deux sujets qu'on a souvent entremêlés [1]). Cependant il s'agit de l'interprétation artistique de deux idées bien différentes: la Danse des morts est une fantaisie due à l'imagination médiévale, la Danse

1) G. Peignot, Recherches historiques et littéraires sur les danses des morts et sur l'origine des cartes à jouer, Dijon. Paris, 1826. J. Schultz, De Nederlandsche Doodendans, Utrecht, 1849. L. Bechstein, Die neueste Totentanz-literatur: Deutsches Kunstblatt, I, Leipzig, 1850, Nº 8. F. Janer, La Danca de la Moerte, Paris, 1856. G. Vallardi, Trionfo e Danza della Morte e Danza Macabra a Clusone, Milau, 1859. Ilg, op. cit. W. Bäumker, Der Totentanz, Francfort, 1881. F. Merino, La Danza Macabra, Madrid, 1884. D. Largajolli. Una Danza dei Morti del sec. XVI nell' Alto Trento, 1886. W. L. Schreiber, Der Totentanz, Blockbuch von etwa 1465 etc., Leipzig, 1900. P. Vigo, Le Danze macabre in Italia, Bergame, 1901. E. Mâle, L'Idée de la Mort etc. 1906. W. Fehse, Der Ursprung der Totentänze, Halle, 1907. Maeterlinck, Le Genre satir. dans la peinture, 1907, p. 212. K. Künstle, Die Legende der drei Lebenden und der drei Toten und der Totentanz; Fribourg-en-B., 1908. A. Dürrwächter, Die Totentanzforschung, Kempten, Munich, 1914. W. Fehse, Das Totentanzproblem: Zeitschr. f. deutsche Philol., XLII, 1916. W. Stammler, Die Totentänze des Mittelalters, Munich, 1922. G. Buchheit, Der Totentanz, Berlin, 1926 (avec bibliographie). F. Warren, The Dance of Death, Londres, 1931. A. Scott Warthin, The Physician of the Dance of Death, New York, 1931. E. Breede, Studien zu den lateinischen u. deutschsprachlichen Totentanztexten, Halle, 1931. Champfleury, Hist. de la caricature au Moyen Âge, Paris, s. d., p. 89 et suiv. Wright, op. cit., p. 205.

macabre est avant tout une satire démocratique qui met en évidence l'égalité de toutes les classes de la société devant la Mort. Le poème „Vado Mori", qui a joui d'une grande vogue à partir du 13e siècle, était entièrement inspiré par ce sentiment [1]). En outre, il a existé dans plusieurs pays des drames religieux qui mettaient sous les yeux du public cette égalité des hommes devant la Mort.

Fig. 406. La Mort victorieuse. Miniature de Giovanni di Paolo à la Bibliothèque de Sienne. Photo du Minist. de l'Ed. Nat.

La Danse des morts est d'ailleurs un sujet qui a été représenté par l'art beaucoup moins souvent que la Danse macabre proprement dite, car, si cette dernière peut-être considerée comme une des images les plus populaires du Moyen Age tardif, la danse des squelettes ne figure que sur un nombre de gravures assez limité.

La plus importante que nous connaissions est de Wolgemut, dans la Chronique de Hartmann Schedel publiée à Nuremberg (fig. 408); il en existe à Brunswick une copie libre, à la plume, par un élève de Dürer [2]). On en trouve ensuite des exemples dans les bordures de livres d'heures français imprimés, notamment dans celui qui a paru en 1550 chez François Regnault, à Paris. Les Danses macabres publiées à Ulm en 1490 et à Lubeck en 1489 et 1496, s'ouvrent par des illustrations montrant des squelettes dansants; ces exemples ne sont d'ailleurs pas uniques, car il existe d'autres spécimens où la Danse macabre proprement dite est précédée de scènes de ce genre. La danse des squelettes est censée se passer au cimetière avant que les missionnaires de la Mort se rendent parmi les vivants pour saisir leurs victimes et pour les emporter. Une gravure du volume édité à Lubeck représente plutôt les morts chantant et battant du tambour, tandis que dans la Danse macabre publiée en 1485 par Guyot Marchant à Paris, dans celle que Holbein a produite en 1538, et, déjà vers le milieu du 15e siècle, dans le spécimen exécuté en peinture au cimetière de Bâle, ce sont des groupes de squelettes exécutant, non des danses, mais des airs de musique, qui ouvrent le cortège.

1) W. F. Storck, Das Vado Mori, Zeitschr. f. deutsche Philol., XLII, 1910, p. 422.
2) Tietze, op. cit., p. 87.

On voit comment la danse des squelettes a été entremêlée avec la Danse macabre, bien que, comme nous l'avons dit, elle procède d'une idée tout autre. En effet, la conception de la première est née de la croyance, dont toute trace n'a pas encore entièrement disparu de nos jours, que les morts sortent de leurs tombes à minuit pour exécuter des danses nocturnes.

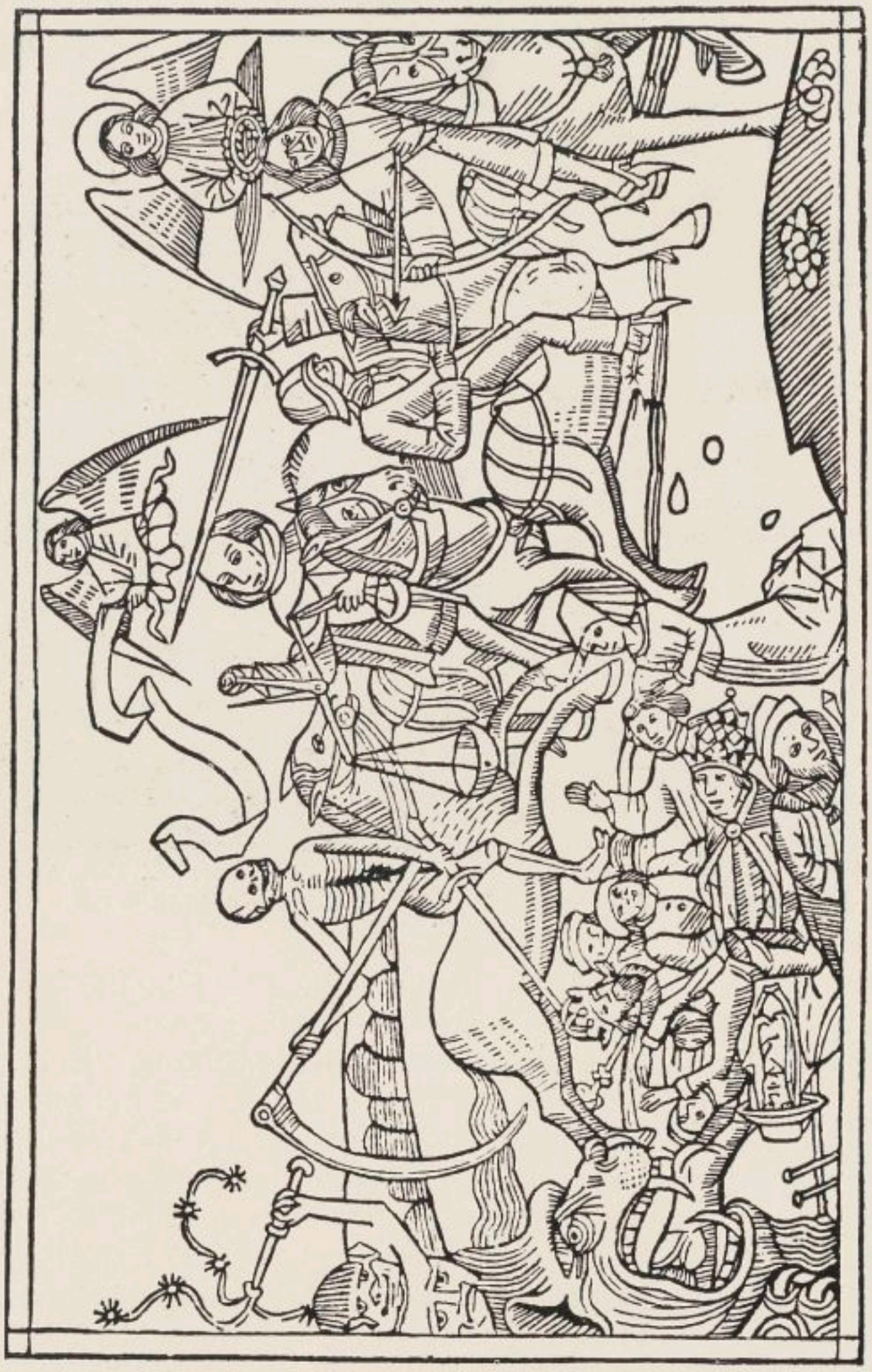


Fig. 407. Les Quatre Cavaliers de l'Apocalypse. Gravure sur bois allemande de 1479.

La pensée prédominante de la Danse macabre, à savoir que la Mort emporte sans distinction les représentants de tous les rangs et de tous les âges, le cardinal comme le roi, et l'enfant aussi bien que le vieillard, se trouve déjà clairement exprimée au 12e siècle dans une pièce de vers due a Hélinaud [1]); toutefois, le pape, qui plus tard deviendra invariablement la première figure de la série, n'y est pas mentionné. Il existe d'autres textes de la même époque, en France, en Angleterre et en Allemagne, décrivant les vivants se débattant contre la Mort qui vient les

1) Mâle, L'Art de la fin du Moyen Age, p. 390.

Fig. 408. La Danse des morts. Gravure sur bois de Wolgemut.

chercher, et ce thème s'est perpétué jusque dans un écrit très repandu de la fin du Moyen Âge, l',,Ackermann aus Böhmen'' [1]).

Pendant très longtemps encore, les textes qui accompagnaient la Danse macabre se sont limités à des monologues de l'homme en face de la mort imminente. Il en est ainsi du ,,Respit de Mort'' que Jehan Lefevre composa ou traduisit peu après 1376, et c'est encore le cas dans les éditions de Lubeck, déjà citées, de la Danse. Il se pourrait que l'idée de faire parler la Mort ait été empruntée à la légende de la Rencontre des trois morts et des trois vifs, dont nous reparlerons plus loin. On a émis l'hypothèse que l'idée de la ronde qu'exécutent ceux que la Mort appelle, dériverait, soit de ces quelques passages de l'Écriture où, d'une façon tout à fait symbolique, il est parlé de la danse des bienheureux (Stammler), soit de l'image de la résurrection (Helm), mais à notre avis, c'est

1) Fehse, op. cit., p. 1. Stammler, op. cit., p. 11.

vouloir remonter à des origines trop lointaines. Nous ne croyons pas davantage que les danses sacrées de l'antiquité, ni les processions où l'on n'avançait qu'en sautillant, aient provoqué ce goût des représentations de la Danse macabre, et s'il est vrai que le thème se trouve déjà dans l'art étrusque et qu'il fut même connu au Japon au 12e siècle, nous ne devons pas pour cela voir dans ces faits la cause de sa popularité en Europe trois ou quatre cents ans plus tard.

Fig. 409. La Mort et la Damoiselle. Gravure sur bois allemande de 1489.

Il est fort probable que les représentations dramatiques qu'on donna de la Danse macabre, notamment, ainsi que l'on a des raisons pour l'admettre, à Caudebec en Normandie, à Paris, à Bruges et à Besançon, aient beaucoup contribué à la diffusion de ce thème dans l'art figuré. Le document relatif à cette exécution scénique à Caudebec est fort intéressant; il remonte à 1393 et nous apprend que le spectacle fut donné dans l'église même. On voyait les membres de toutes les classes sociales sortir successivement des rangs de la troupe dansante, pour marquer que nul n'échappe à la mort. Malheureusement le texte qui s'y rapporte ne nous est pas connu en entier, et il est muet sur le point de savoir si la Mort elle-même y figurait [1]).

Cette sorte de mistère de la Danse macabre nous met probablement sur la voie de sa véritable origine, c'est-à-dire l'enseignement, destiné aux fidèles, qu'une même mort attend tout le monde, qu'elle est donc inévitable et que rien n'est plus nécessaire que de se préparer, par une vie vertueuse et chrétienne, à la rencontrer. Mais s'il est admissible que cet enseignement de la part du clergé ait donné naissance à la Danse macabre, sa popularité nous paraît due à l'humour satirique et taquin du Moyen Âge, qui trouvait, dans la représentation de cette égalité de tous devant la mort, une occasion unique de faire étalage de sentiments démocratiques et de se montrer ouvertement irrévérencieux envers les grands de la terre. Très probablement, l'homme de

1) Mâle, L'Art de la fin du Moyen Âge, p. 391.

condition modeste aimait à se dire malicieusement que la mise en évidence de la fin inévitable des gloires de ce monde devait diminuer quelque peu la satisfaction qu'en tiraient ceux qui en jouissaient dans le moment présent.

Certains peuvent aussi avoir trouvé à la Danse macabre le charme d'une fantaisie lugubre, d'après laquelle les morts exercent sur les vivants une attraction irrésistible, comme nous le dépeignent souvent les légendes du Moyen Âge.

Le grand changement dans la composition de la Danse macabre, qui fut opéré par l'introduction d'un dialogue entre la Mort et celui qu'elle vient réclamer, — élément qui, peut-être, manquait encore dans le mistère représenté à Caudebec en 1393, — était certainement un fait accompli en 1424, puisqu'à cette date, selon les renseignements précis que nous en donne „le Journal d'un bourgeois de Paris", ce sujet a été peint à fresque au Cimetière des Innocents de cette ville; l'œuvre elle-même a disparu, mais la copie du texte qui l'accompagnait a été conservée en plusieurs exemplaires; nous nous y trouvons en plein dialogue entre la Mort et ses victimes. A partir de ce moment les exemples en deviennent assez nombreux. Nous nous bornerons à citer une „Dança general de la Muerte" espagnole, où nous sommes assez tenté de voir une traduction d'un texte latin, puisqu'on possède des versions et des adaptations de ce poème en français et dans d'autres langues, surtout en allemand, notamment dans l'édition de Lubeck que nous avons déjà citée et qui semble en dériver. L'idée de la danse, dont il est encore régulièrement question dans les premiers textes, est allée se perdant peu à peu. Dans les illustrations de ceux qui furent publiés à Paris en 1485 et à Lubeck en 1489, les squelettes jouent encore d'instruments de musique ou marquent des pas de danse, mais leurs victimes n'en font rien (fig. 409). Dans la célèbre suite des xylographies de Holbein, la Mort aussi a, — sauf quelques rares exceptions, — abandonné l'attitude de la danse, ce qui contribue d'ailleurs beaucoup à donner à ces images un caractère plus sérieux inspirant même la terreur (fig. 410, 411).

Fig. 410. La Mort et le Prieur.

Fig. 411. La Mort et la Duchesse.
De la Danse macabre de Holbein.

On admet généralement que la Danse macabre est d'origine française; le fait que certains exemples de la représentation de ce sujet offrent des traits communs qui ne se retrouvent pas dans les descriptions des fresques de 1424 au Cimetière des Innocents, ont amené M. Mâle à admettre l'existence d'un type établi, antérieur à

Fig. 412. La Danse macabre. Fresque du 15e siècle à Chaise-Dieu.

ces fresques. Il existe en effet plusieurs peintures françaises assez importantes de la Danse macabre. Les plus connues sont celles de Kermaria, Nasquit (Bretagne) et Chaise-Dieu (Auvergne), qui semblent dater d'environ 1460, bien qu'on ait cru parfois qu'elles remontaient au commencement du 15e siècle ou même au 14e (fig. 412). Leur composition se rapproche assez de celle que devait avoir la fresque du Cimetière des Innocents, et on peut faire la même constatation relativement à une peinture de la Danse macabre dans l'église Sainte-Marie de Lubeck, qui a été exécutée en 1460 mais qui a été fortement restaurée plus tard (fig. 413).

Les exemples dont on trouve des mentions dans des documents, mais qui ont disparu, sont nombreux et importants.

En France, outre les spécimens déjà cités, une Danse macabre avait été peinte, dans la Sainte-Chapelle à Dijon, par un artiste du nom de Masoncelle; on y lisait la date 1436. En outre, l'existence, dans le passé, de Danses macabres peut être affirmée avec plus ou moins de certitude, pour les cimetières de Saint-Maclou à Rouen et de Fécamp en Normandie, ainsi que pour un ancien couvent de Dominicains à Strasbourg, et pour Saint-Maurice de Vienne en Dauphiné. Un panneau avec une représentation

de la Danse macabre, de l'école niçoise, est conservé au Bar; il a figuré à l'exposition d'art primitif français de 1912 (fig. 414). On découvre encore la Danse macabre sur un des panneaux de l'histoire de Saint-Bertin, par Simon Marmion, au Musée de Berlin (1645*a* : 8), puisque le fond de ce tableau représente un cloître dont les parois sont décorées de ce motif.

Après la France, c'est surtout en Allemagne et dans la Suisse allemande qu'on rencontre le sujet qui nous occupe. En dehors de Lubeck, il apparaît dans une peinture sur toile du 15e siècle, à l'église Sainte-Marie de Berlin. Il en a existé une autre, de 1525, à Anneberg en Saxe, et puis encore à l'orphelinat d'Erfurt, et à Nuremberg. Aujourd'hui on peut voir une Danse macabre à Kienzheim, une à Reval, et deux â Bâle, l'une dans l'ancien monastère des Dominicains et l'autre à Klingenthal; celle de Nicolas Manuel Deutsch, à Berne, qui était très importante, a malheureusement disparu, mais elle nous est connue par des reproductions. L'intéressante série de peintures qui décorent le pont couvert de Lucerne et dont quelques fragments se trouvent au musée de la ville, est d'une date bien plus tardive, mais elle reproduit des représentations assez anciennes de notre thème.

Fig. 413. La Danse macabre. Fresque de 1460, restaurée, à l'église Sainte-Marie, Lubeck.

Par le Tyrol, — Metnitz en Carinthie (fig. 415) et Pinzolo, — la Danse macabre gagna l'Italie, mais elle n'y a jamais connu une grande vogue. A Clusone, près de Bergame, il existe cependant une peinture fort importante qui combine l'image de la Mort victorieuse, la Rencontre des morts et des vifs et la Danse macabre (fig. 416).

Enfin, parmi les œuvres peintes en Angleterre, peu nombreuses à ces époques, plusieurs illustrent la Danse macabre. La cathédrale de Salisbury était décorée d'une représentation de la Mort et d'une autre où figuraient la Mort et un homme élégant. En outre, il en subsiste des exemples plus ou moins fragmentaires dans les églises Saint-Andrew de Hexham et Sainte-Madeleine de Newark, et dans celle de Sparham en Norfolk; peut-être faut-il encore la reconnaître dans l'église de Yoxford en Suffolk. Il y a eu aussi des images de la Danse macabre dans la Chapelle de Wortley-Hall en Gloucestershire, et, à en croire certains témoignages, dans le cloître de Saint-Paul à Londres.

En présence des nombreuses controverses auxquelles a donné lieu la Danse macabre, il est singulier que personne n'ait jamais eu l'idée de publier des reproductions assez complètes de ces diverses images, pour nous permettre de nous rendre compte des points par lesquels elles se différencient entre elles. Les écarts qu'elles présentent ne

Fig. 414. La Danse macabre. Peinture de l'école niçoise de la fin du 15e siècle. Au Bar.

semblent toutefois pas essentiels. C'est toujours la Mort qui, sous l'aspect d'un squelette, vient réquisitionner les membres des hiérarchies ecclésiastiques et sociales, en commençant par le pape et l'empereur, en descendant ensuite successivement à tous les rangs, pour s'arrêter généralement au paysan; puis s'en prenant aux représentants des différents métiers, jusqu'aux plus extraordinaires, ainsi que des différents âges et états d'âme.

Quant aux illustrations des livres, manuscrits et imprimés, qui nous montrent la Danse macabre, soit en entier, soit en partie, elles sont innombrables. Il y a d'abord les éditions du texte même. La série s'ouvre par un petit volume imprimé en xylographie vers l'année 1465, dont le seul exemplaire connu est conservé à la bibliothèque de l'Université de Heidelberg; un autre, d'une impression très analogue, appartient à la bibliothèque de Munich. Viennent ensuite plusieurs éditions que nous avons déjà mentionnées, comme celles qui parurent à Paris en 1485 et 1492, à Tours, à Lyon en 1499; et des éditions allemandes, parmi lesquelles une de Knoblochtzer à Heidelberg, sans date; une de Lubeck de 1489, qui fut réimprimée en 1496 et en 1520, et dont une traduction danoise vit le jour en 1536. La suite de quarante et une gravures sur bois, de Holbein, fut dessinée probablement pendant les années 1521—'22 et publiée pour la première fois en 1538 [2]). Dans les éditions postérieures, parues à Lyon entre 1545 et 1562, d'autres gravures ont été ajoutées, mais celles-ci varient entre elles. Les initiales historiées, dans lesquelles Holbein a figuré la Danse macabre, ont été utilisées par différentes imprimeries de Bâle à partir de l'an 1524. Les modèles de Holbein furent

1) F. Douce, Holbein's Dance of Death etc., Londres, 1858, p. 30.

2) H. A. Schmid, Holbeins Totentanz, ein politisches Bekenntnis, Schweiz. Monatsh. f. Politik u. Kultur, 1928.

souvent imités par d'autres, et notamment par Jost de Necker dans une suite de quarante-deux gravures publiée en 1544 [1]). Les gravures de Holbein ont été reproduites aussi, dans une série composée d'au moins seize plaquettes [2]). Nous renonçons à donner une énumération des Livres d'Heures français imprimés où la Danse macabre a servi comme motif de décoration marginale, car il semble bien que c'était la règle. Parmi les manuscrits enluminés, il convient d'en citer un, datant des premières années du 16e siècle, avec de belles miniatures françaises; il appartient à la Bibliothèque Nationale [3]). Quelques xylographies avec des scènes isolées de la Danse macabre illustrent différents volumes publiés à la fin du 15e et au début du 16e siècle. On en trouve dans l',,Ortulus rosarum de valle lachrymarum", Paris, 1499, dans ,,le Sermones de Morte" de saint Bonaventure, Paris, 1495, dans ,,les Loups ravissans", œuvre de Robert Gobin parue chez Vérard vers l'an 1500, et dans plusieurs éditions de la célèbre satire ,,la Nef des Fous", par Brant (fig. 417). L',,Ackermann aus Böhmen" (fig. 418) n'est autre chose qu'une Danse macabre transformée. Dans les bordures et les illustrations des livres liturgiques italiens, la même idée est exprimée d'une autre façon. Ainsi, un ,,Libro da compagnia secondo il nuovo Breviario etc." publié à Florence en 1573, montre la Mort avec sa faux, ayant à ses pieds les têtes d'un pape, d'un cardinal et d'un empereur qu'elle vient de trancher. Parmi les illustrations du ,,Mortilogus", édité à Augsbourg en 1508, se rencontrent encore d'autres allégorisations de la toute-puissance exercée par la Mort.

Fig. 415. La Danse macabre. Fresque du 15e siècle, à Metnitz en Carinthie.

Il existe également un certain nombre de gravures isolées qui représentent la danse fatidique indépendamment d'un texte quelconque.

La série la plus importante, bien qu'elle ne soit pas la plus ancienne, se compose de sept planches et est une œuvre anonyme allemande, datée de 1562; on y voit la Mort aux prises avec des seigneurs et des dames du monde élégant [4]). Sur une intéressante xylographie italienne d'environ 1500, exécutée peut-être à Venise, les

1) Passavant, op. cit., III, p. 299. C. Dodgson, op. cit., II, p. 207, 445.
2) Braun, op. cit., Nos 89—104, pls. 20, 21.
3) Blum et Lauer, op. cit., pl. 54.
4) Bartsch, op. cit., IX, p. 247.

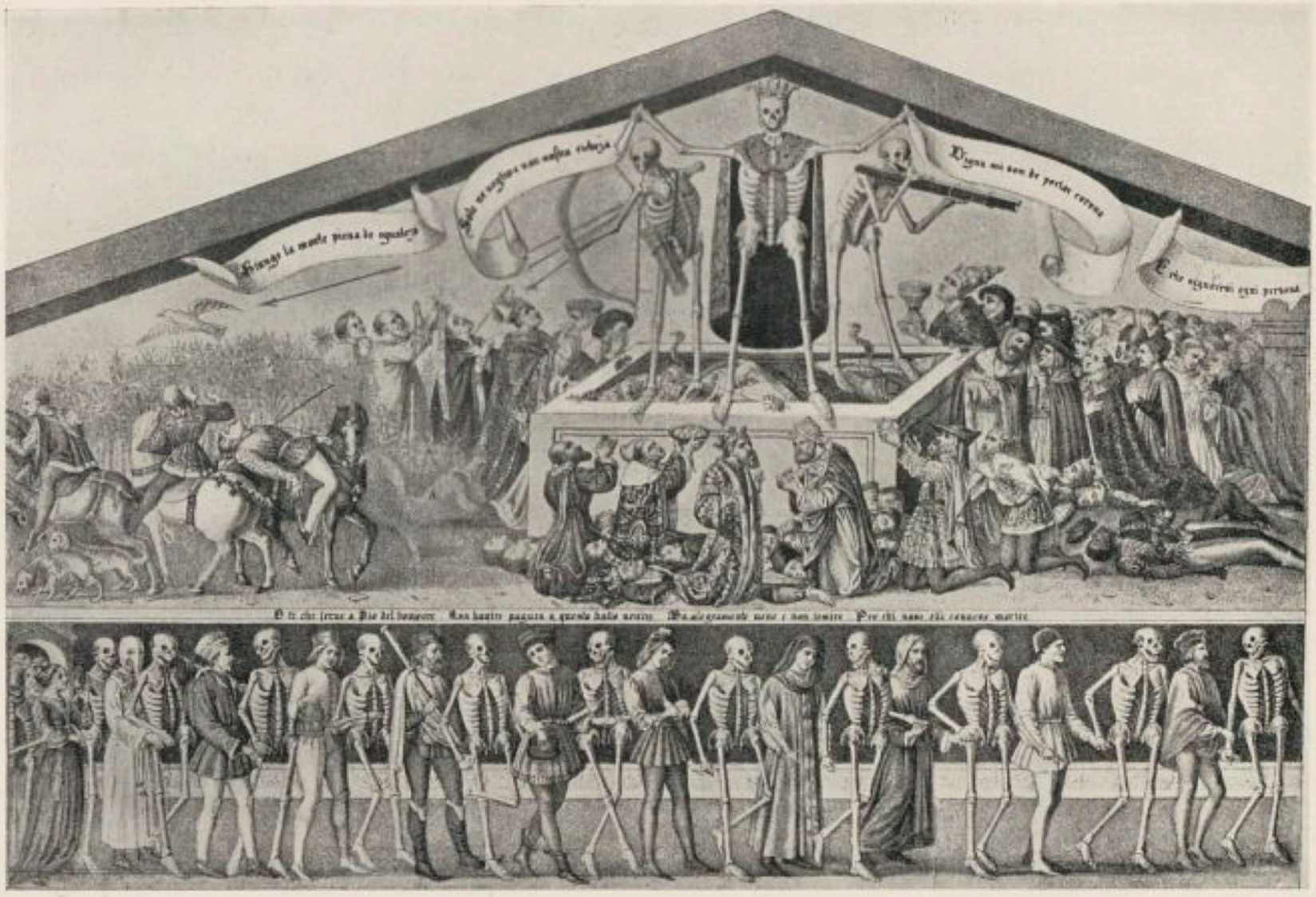


Fig. 416. La Mort victorieuse, la Rencontre des Morts et des Vifs et la Danse macabre. Fresque à Clusone.

squelettes, avec les personnages qu'ils emportent, forment une file où l'on reconnaît un citoyen ambitieux, un astrologue, un juge, un prieur et un chevalier [1]). Dans une suite d'estampes ayant trait à la Mort, signées par Israël van Meckenem, trois reproduisent des sujets qui se rattachent à la Danse macabre. Parmi les huit gravures attribuées à Aldegrever et datées de 1541, quatre appartiennent à l'illustration de la Genèse, tandis que les quatre autres représentent la Mort avec le pape, le cardinal, l'évêque et le prieur. La Danse macabre apparaît encore sur une estampe pour gaîne de poignard qu'on a attribuée à Holbein et dont un exemplaire se trouve au Städelsches Institut à Francfort [2]).

Il a existé une tendance à combiner la Danse macabre avec d'autres allégories, surtout avec les Vices et les Vertus; on en trouve des traces dans l'édition de Lubeck de 1489, dans certains livres d'heures et dans une sculpture d'environ 1530 au cloître de Saint-Maclou, à Rouen. Le graveur italien Giulio Sanuto a mêlé des éléments de la Danse macabre aux données de l'Ancien et du Nouveau Testament [3]).

Il nous reste à considérer la représentation de la Danse macabre au point de vue qui nous intéresse particulièrement, c'est-à-dire de la place qu'elle occupait dans la décoration des demeures profanes.

1) Schreiben, Manuel de l'amateur de la gravure, pl. 27.
2) A. Schultz, Deutsches Leben im XIV. u. XV. Jahrh., II, Vienne etc., 1892, fig. 603.
3) Passavant, op. cit., VI, p. 106.

Bien qu'on puisse être tenté de croire que le sujet dut être écarté des habitations à cause de son caractère lugubre, nous possédons plusieurs témoignages dignes de foi, attestant qu'il n'en était point ainsi, et d'autant plus précieux que les vestiges ont presque entièrement disparu de nos jours. C'est surtout Douce qui nous renseigne à ce sujet.

Ainsi la Danse macabre décorait les murs de l'entrée du palais archiépiscopal de Croydon; il paraît qu'on pouvait en voir encore des traces à une époque relativement récente. Elle figurait aussi sur des tapisseries qui meublaient l'ancien palais du roi d'Angleterre dans la „Tour" de Londres, et qui sont mentionnées dans les inventaires des biens d'Henri VIII. Dans les galeries du palais de Whitehall, construit sur l'ordre du cardinal Wolsey, se voyait une Danse macabre qui passait positivement pour une œuvre de Holbein. D'ailleurs, une tradition fort ancienne attribue à ce maître une peinture du même sujet dans une maison à Bâle, et on a même cru parfois qu'il avait exécuté une décoration analogue dans une autre maison de cette ville [1]).

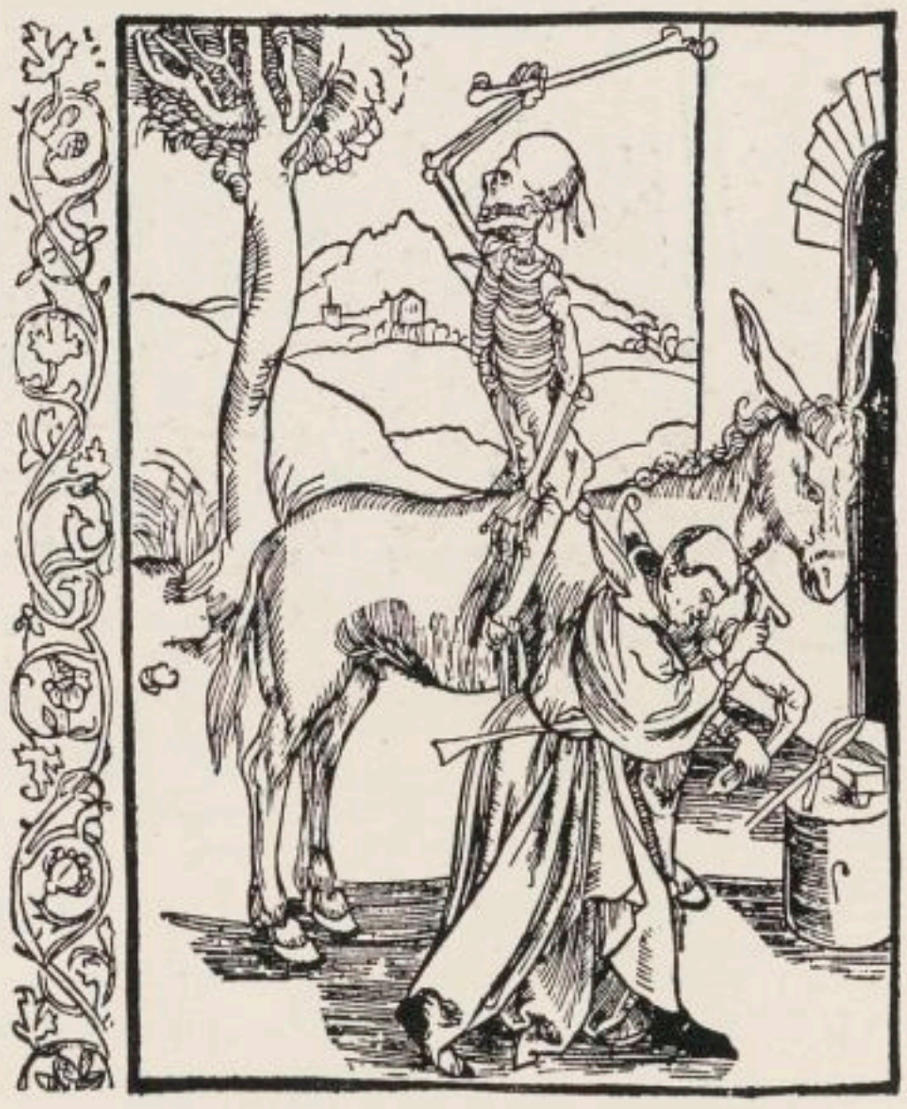


Fig. 417. La Mort et le Moine. Gravure sur bois allemande de 1494.

Finalement, nous savons que le duc de Saxe commanda en 1534, pour orner un des murs de son château de Dresde, un relief en fer comportant vingt-quatre figures de grandeur naturelle, conduites par trois morts. Ce château a été dévasté par un incendie en 1701, mais le relief a été restauré et transporté au cimetière de Dresde-Neustadt [2]).

On admet généralement que la légende des trois morts et des trois vifs est d'origine orientale [3]). Le distique qui la résume et qui en accompagne parfois l'illustration, est censé être adressé aux vivants par un des trépassés:

---

1) Douce, op. cit., p. 46, 70, 72, 124, 125, 128.

2) Buchheit, op. cit., p. 23.

3) A. von Perger, Ueber die Legende von den drei Lebenden u. den drei Toten, Mitteil. Albertina Verein, Vienne, XV, p. 133. K. Künstle, op. cit., P. Kupka, Ueber mittelalterl. Totentänze, Beilage zum Programm des Gymnas. zu Stendal, Stendal, 1905. W. F. Storck, Die Legende von den drei Lebenden u. den drei Toten, Heidelberg, 1910. W. F. Storck, Der Spruch der Toten und der Lebenden, Zeitschr. d. Ver. f. Volkskunde, XXI, 1912, p. 53 (conf. Roediger, Neubuhr et Andrae dans cette même revue, p. 201 et XXII, 1913, p. 293).

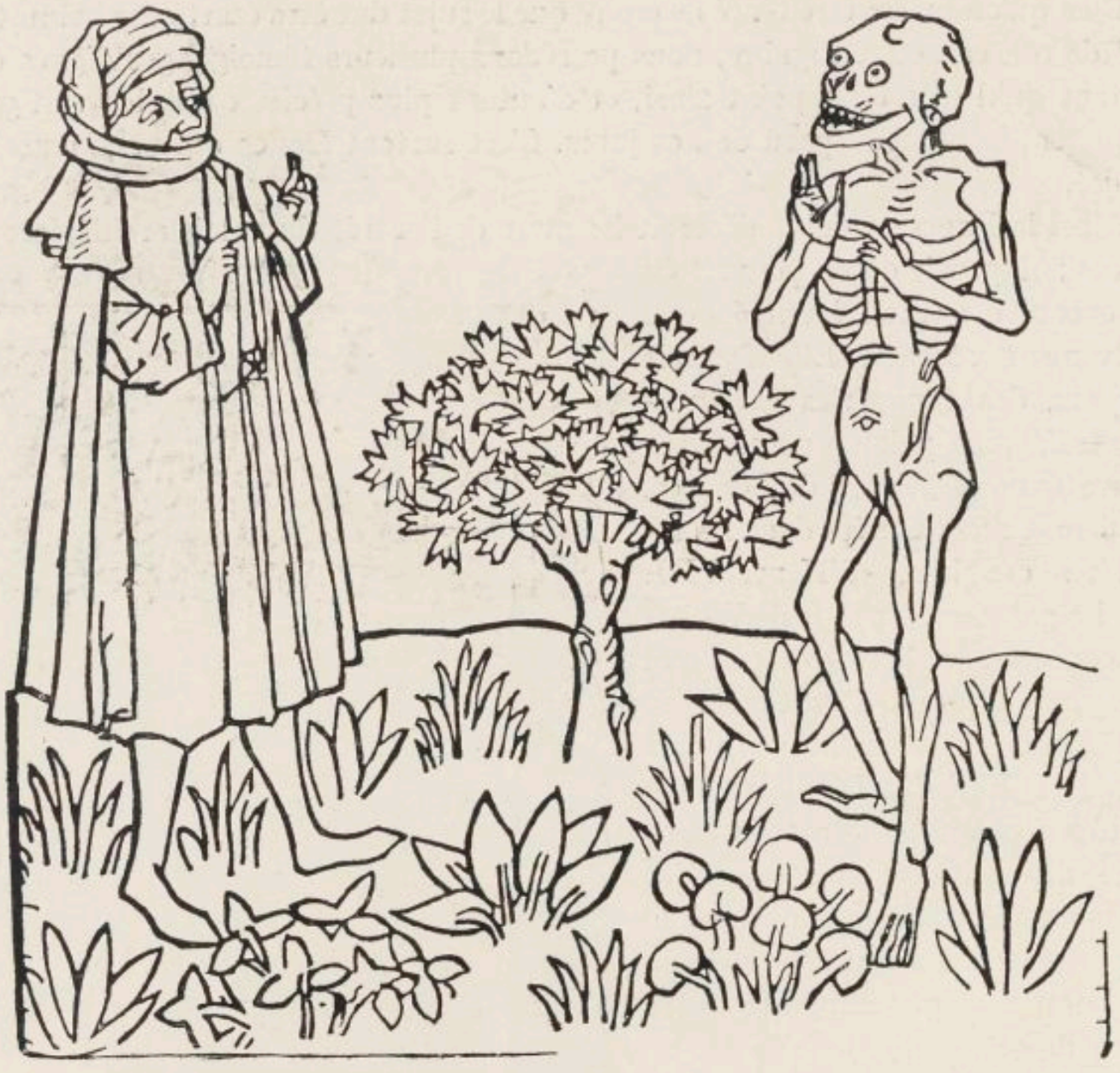


Fig. 418. Dialogue entre la Mort et le Veuf. Gravure sur bois allemande postérieure à 1461.

"Ce que vous êtes nous l'étions
Ce que nous sommes, vous le deviendrez"

Cet adage sur le passage inevitable de la vie à la mort était connu des Égyptiens, des Grecs et des Romains; il se retrouve chez les Mahométans et dans le Talmud [1]). Aussi, la légende — si le court récit mérite ce nom — relate qu'un ermite égyptien du nom de Macaire montra un jour à l'improviste à trois rois gais et turbulents trois sépulcres ouverts contenant chacun un cadavre. Dès le 9e siècle, le distique en question apparaît sur des tombeaux en Occident. Künstle affirme que la légende a été mise par écrit par l'archidiacre Gautier Mapes, né en 1135 et mort vers 1200, dans sa „Lamentatio et deploratio pro morte". C'est également aux environs de l'année 1200 qu'on rencontre le thème pour la première fois dans l'art figuré.

Les représentations de la Rencontre des morts et des vifs sont bien plus nombreuses en Italie que dans les autres pays, et comme en outre les premiers spécimens

1) Stammler, op. cit., p. 14.

Fig. 419. La Rencontre des Trois Morts et des Trois Vifs. Miniature française d'environ 1300. Bibliothèque de l'Arsenal, Paris. Photo Giraudon.

italiens comptent parmi les plus anciens connus, nous ne voyons pas de raisons suffisantes pour croire que les origines de cette allégorie doivent être cherchées en France. A l'appui de cette dernière hypothèse, on ne saurait invoquer que l'existence de deux poèmes français du 13e siècle, intitulés „Li Trois Mors et li Trois Vifs", l'un de Baudouin de Condé et l'autre de Nicolas de Marginal. Ces textes reproduisent la légende en question et ont été illustrés en France vers l'an 1300. En outre, une belle miniature montrant trois chevaliers, dont un tient un faucon, saisis d'effroi à la vue de trois squelettes, orne un recueil de poésies françaises que possède la Bibliothèque de l'Arsenal (fig. 419) [1]).

Parmi les peintures françaises où se trouvait traité le sujet de la rencontre des morts et des vifs, c'est l'église Sainte-Ségolène de Metz qui semble avoir possédé la plus ancienne: dans une des cinq fresques qui en ornaient les murs on voyait trois squelettes, et dans une autre trois jeunes gens. Ces éléments ont disparu, car l'œuvre a été défigurée. Elle est de date incertaine; on l'a attribuée au 13e siècle et même à une époque antérieure.

Tandis que l'art français d'avant le 14e siècle ne nous fournit que ce document isolé et d'une chronologie difficile à établir, nous constatons qu'en Italie le texte de la légende était connu dès le 12e siècle [2]) et nous en reconnaissons le sujet dans des fresques assez monumentales, dont la première en date nous paraît remonter au commencement, ou tout au moins à la première moitié du 13e siècle. C'est, à l'église rupestre de Sta Margarita près de Melfi, dans le Sud-Est (région de Foggia), une peinture assez endommagée, où l'on distingue toutefois parfaitement trois chevaliers en conversa-

1) Mâle, op. cit., p. 384. Martin, Miniat. franç. pl. 13. R. Freyhan, English Influences on Parisian painting of about 1300, Burlington Magazine, LIV, 1929, p. 320.

2) P. Vigo, Le Danze macabre in Italia, Bergame, 1901, p. 82.

Fig. 420. La Rencontre des Trois Morts et des Trois Vifs. Fresque du 13e siècle dans la Cathédrale d'Atri.
Photo Minist. Ed. Nat.

tion avec des squelettes; quant à ces derniers, nous n'avons pu en discerner plus de deux[1]).

Un peu plus vers le nord, mais toujours dans le Sud-Est de l'Italie, une peinture murale décorant un des angles de la cathédrale d'Atri, dans les Abruzzes, représente le même sujet, mais le nombre des chevaliers aussi bien que celui des squelettes est limité à deux; il y a, en plus, la figure de l'ermite égyptien qui semble les présenter les uns aux autres. La scène se passe dans un beau champ fleuri, pendant qu'un page garde les chevaux. Cette œuvre paraît dater d'une des premières années de la seconde moitié du 13e siècle (fig. 420) [2]).

Dans le Nord de l'Italie, en Piémont, la Rencontre a été peinte, vers la fin du 13e siècle, dans le cloître de l'abbaye de Sta Maria de Vezzolano. Il n'en subsiste actuellement qu'un chevalier sur sa monture, deux chasseurs à pied ayant chacun un faucon sur le poing, et l'ermite. On y distingue, en outre, des inscriptions intéressantes: près du cavalier, les paroles „Ores orida, res orida et stupenda", qu'il est censé prononcer dans sa frayeur, et un phylactère tenu par l'ermite dont le contenu a pu être ainsi reconstitué:

Quid superbitis miseri?
Pensate quod sumus
Pensate quod estus
Hic eritis quod minime vitare potestis [3]).

1) E. Galli, Restauri a dipinti nel Bruzio e nella Lucania, Bolletino d'Arte del Minist. dell' Ed. Naz. X, oct. 1930, p. 168. Cet auteur n'en a pas su interpréter le sujet.

2) Van Marle, op. cit., V, p. 438.

3) L. Motta Ciaccio, Gli affreschi di Sta Maria di Vezzolano etc., L'Arte, XIII, 1910, p. 336. Van Marle, op. cit., I. p. 551.

Dans la region romaine enfin, nous connaissons personnellement un fragment de fresque des dernières années du 13e siècle, qui, selon toute probabilité, a fait partie d'une représentation du même sujet; seule, la figure d'un des chevaliers, regardant du haut de son cheval, est dans un état de bonne conservation, mais on peut encore discerner des cadavres dans des tombeaux ouverts. Cette peinture se trouve dans la chapelle du cimetière de Poggio Mirtete, en Sabine [1]).

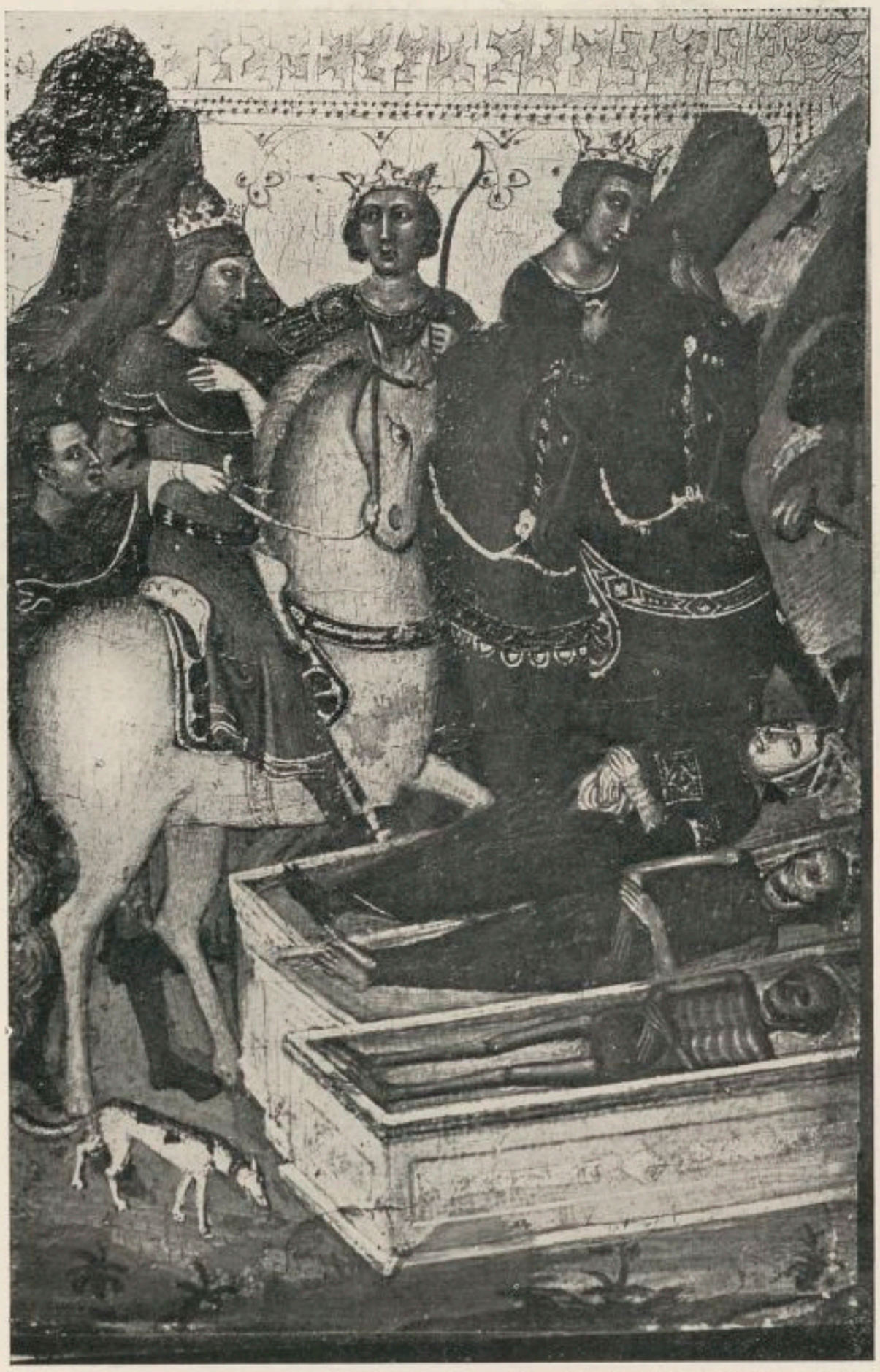


Fig. 421. La Rencontre des Trois Morts et des Trois Vifs, par Jacopo del Casentino. Galerie de l'Université de Goettingue.

A partir du 14e siècle nous constatons l'existence d'un assez grand nombre de peintures italiennes de la Rencontre des morts et des vifs. La composition comporte parfois les figures de trois rois à cheval contemplant trois cadavres étendus dans leurs tombeaux. Telles sont les images que nous montrent, d'abord à la galerie de l'Université de Goettingue, un volet de triptyque dû probablement à Jacopo del Casentino, qui travaillait à Florence à l'époque de Giotto (fig. 421) [2]); ensuite, à l'église San

1) Van Marle, op. cit., I, p. 546 et V, p. 446.

2) Cette attribution est due à R. Offner, Jacopo del Casentino, Bollet. d'Arte del Minist. della Pubbl. Istr., déc. 1923. Elle m'avait parue douteuse — op. cit., III, p. 654 —, à présent elle me paraît toutefois exacte.

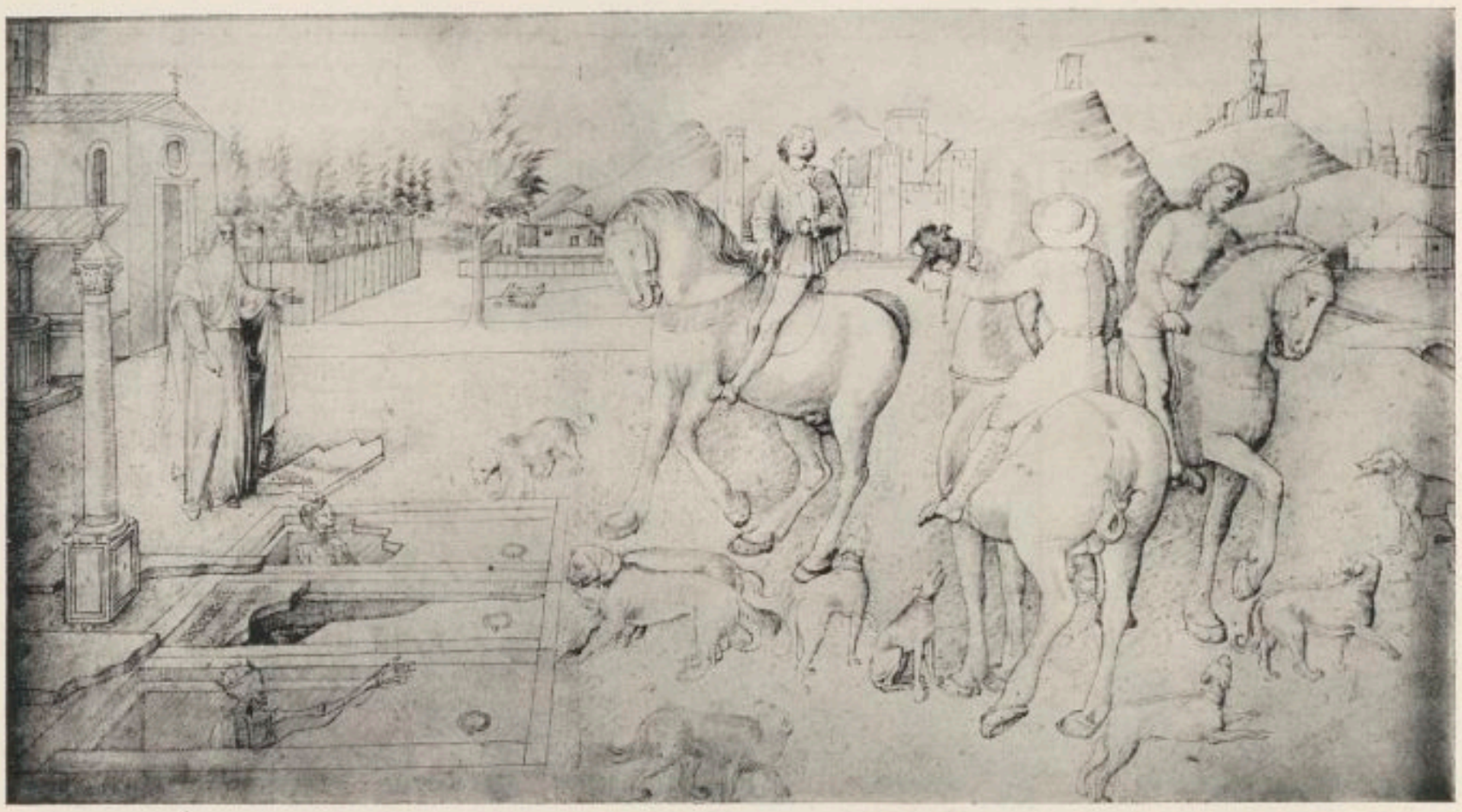


Fig. 422. La Rencontre des Trois Morts et des Trois Vifs. Dessin de Jacopo Bellini au Musée du Louvre.
Photo Giraudon.

Luca de Crémone, une fresque des premières années du 15e siècle, attribuée à Antonio de Fersaris [1]). C'est aussi le thème d'une célèbre fresque du Campo Santo de Pise, probablement de la main de Traini, où toutefois le groupe des vivants, plus développé, se présente comme une cavalcade de chasseurs (v. Vol. I, fig. 223). Bien plus simple est la composition suivie par Jacopo Bellini dans un dessin de son album à Londres: deux des trois princes chevauchants tiennent des faucons; on n'aperçoit qu'un seul sarcophage ouvert, d'où le cadavre, qui s'est un peu redressé, leur adresse la parole en même temps que l'ermite (fig. 422) [2]).

Une autre variante se remarque dans quelques œuvres peu nombreuses, qui représentent les squelettes debout dans leurs tombeaux devant les princes à cheval, et en présence de l'ermite. Nous la rencontrons dans une miniature du milieu du 14e siècle, à la Bibliothèque Nationale de Florence [3]), et dans une seconde fresque de l'abbaye de Vezzolano, qui date de la seconde moitié de ce siècle. Ici l'ermite montre aux chevaliers épouvantés et dont les chevaux se cabrent, les trois morts debout dans leurs tombes [4]).

L'autre manière de représenter la Rencontre se caractérise par cette particularité

1) Toesca, Pitt. et Min. Comb., p. 473, fig. 374.
2) Goloubev, op. cit., I, pl. 57.
3) Bartoli, I manoscritti della Biblioteca Nazionale di Firenze, I, Florence, 1897. Le professeur A. Venturi, Storia dell' Arte italiana, VII[1], p. 225, est d'avis qu'une étude de trois chevaliers, figurant sur un dessin émilien du 15e siècle, au Cabinet d'Estampes de Dresde, pourrait bien être une esquisse pour une représentation de la Rencontre.
4) Motta Ciaccio, op. cit., p. 342. Van Marle, op. cit., IV, p. 274, fig. 135.

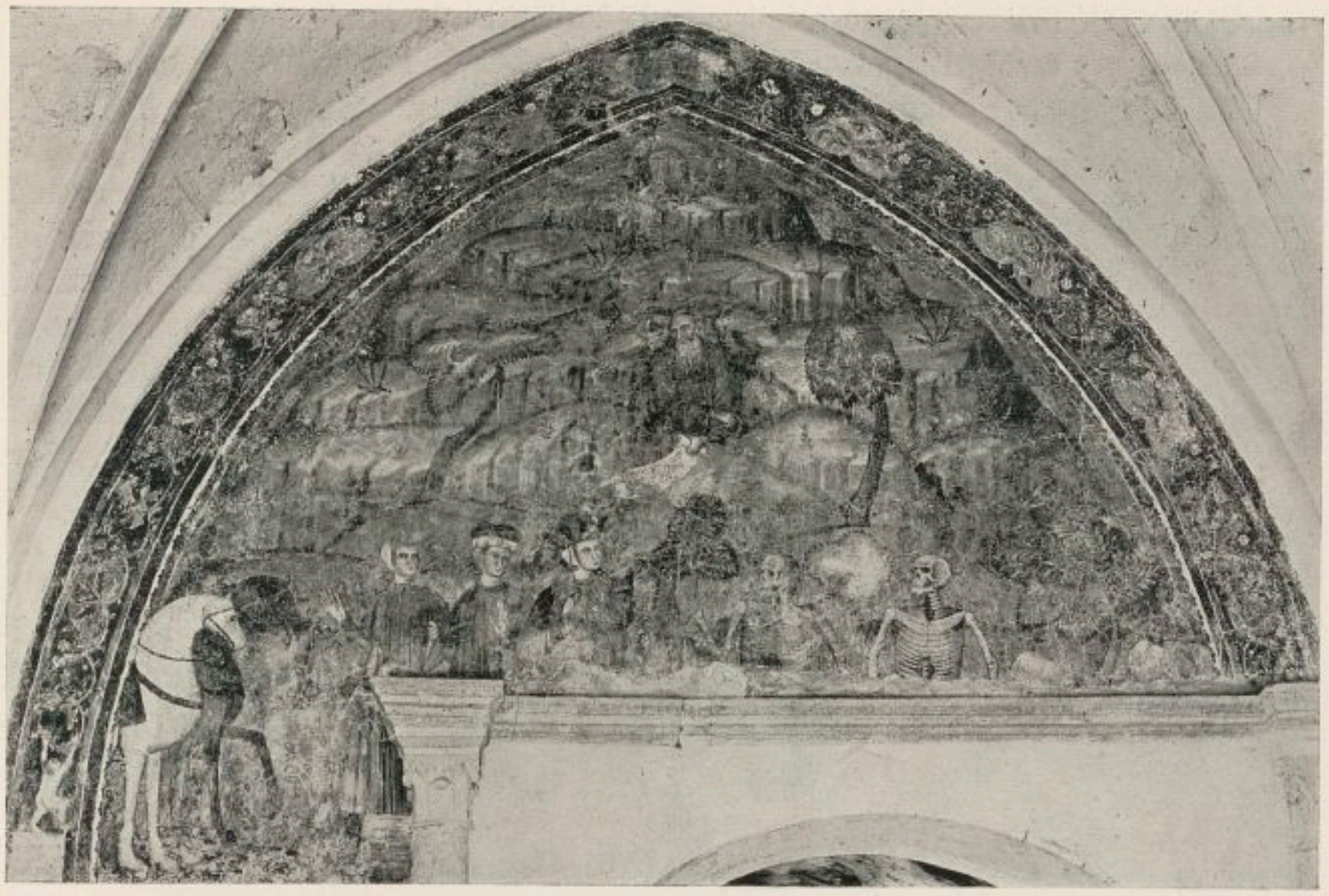


Fig. 423. La Rencontre des Trois Morts et des Trois Vifs. Fresque de 1302(?) à l'église San Flaviano, Montefiascone.
Photo Minist. Ed. Nat.

que les rois sont à pied; d'ailleurs, c'est ainsi qu'ils apparaissent dans les premiers exemples que nous connaissons de ce thème.

Les chevaliers debout, suivis de leurs montures, en face des trois cadavres, constituent le sujet d'une des peintures murales, exécutées probablement vers 1302 ou peu après cette date, dans l'église San Flaviano de Montefascione, non loin d'Orvieto (fig. 423). Nous avons reconnu dans cette fresque une certaine influence de Cavallini [1]). Le percement d'une porte a causé la disparition de sa partie inférieure.

C'est vers le milieu du 14e siècle que fut exécutée l'importante fresque appartenant à l'école du peintre ombrien Meo da Siena, qui décore la Scala Santa du monastère du Sacro Speco à Subiaco. L'ermite montre à trois princes, dont deux tiennent un faucon sur le poing, trois corps arrivés à des phases différentes de l'état de décomposition par la mort (fig. 424) [2]). De la même époque date une fresque du „Broletto", à Côme, où l'artiste s'est limité à une image réduite du même sujet: un seul roi en face d'un seul squelette, qui est debout [3]). On rencontre encore la même composition dans une des miniatures du Bréviaire de Blanche de Savoie, qui est à la Bibliothèque de Munich

1) Raimond van Marle, Paintings of the beginning of the fourteenth century in the church of S. Flaviano at Montefiascone, Art Studies, 1925.
2) Van Marle, op. cit., V, p. 42.
3) Toesca, op. cit., p. 196.

(fig. 425). Cette princesse épousa Galeazzo II Visconti en 1350; les miniatures sont de cette époque et comptent parmi les belles productions de l'école milanaise.

Dans l'église S. Fermo de Vérone, il existe également une fresque qui a pour sujet la Rencontre des vifs et des morts, mais comme elle est dérobée aux regards par l'ameublement, nous ne saurions rien en dire, sinon qu'elle est attribuée à Martino da Verona et que dès lors elle devrait dater des premières années du 15e siècle [1]).

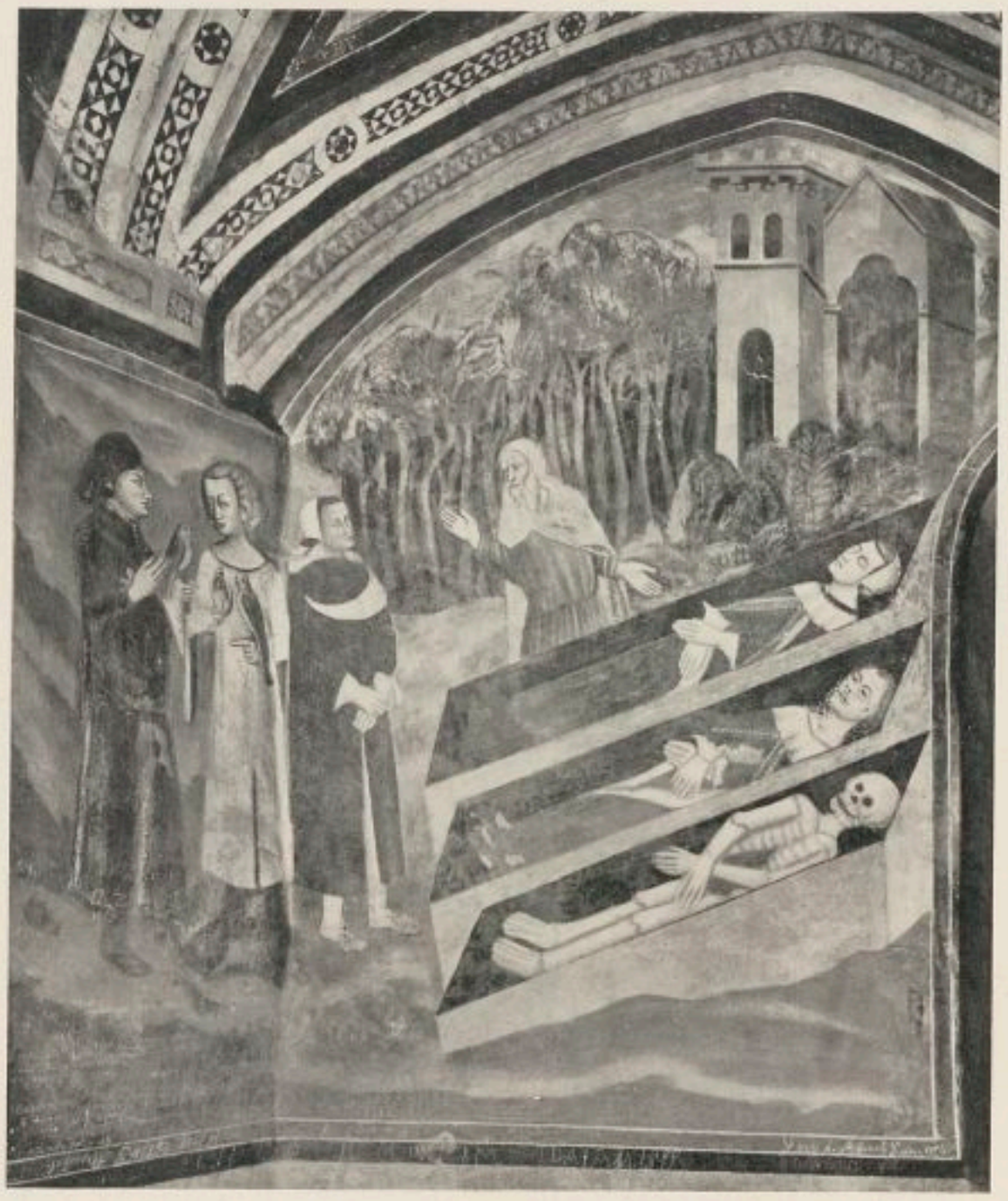


Fig. 424. La Rencontre des Trois Morts et des Trois Vifs. Fresque du 14e siècle, au Sacro Speco, Subiaco. Photo Alinari.

Quant aux spécimens français, on doit dire que la série ne commence en réalité qu'au 15e siècle, puisque, à part la fresque de Metz qui est de date douteuse, on ne rencontre avant l'année 1400 que les traces de quelques rares exemples peu importants.

Du 14e siècle datait une fresque dans l'ancienne église abbatiale de Notre-Dame-de-Clairvaux, également à Metz, attendu qu'il semble avoir existé un tableau français du commencement du 14e siècle qui la reproduisait [2]). Schnaase, de son côté, affirme que le comte de Savage acheta en 1307 deux peintures ayant pour sujet la Rencontre. En 1408, le duc de Berry la fit représenter en sculpture

---

1) E. Sandberg Vanalà, La Pittura veronese del Trecento e del primo Quattrocento, Vérone, 1926, p. 368. Künstle, op. cit., signale encore un tableau italien du 15e siècle, au Musée de Berlin, où l'on voit trois chevaliers devant trois sépulcres ouverts, et un autre, à la galerie de Pise, représentant trois chevaliers devant trois femmes filant. Cette œuvre serait particulièrement intéressante parce qu'il faudrait reconnaître dans ces trois dernières figures une réminiscence des Parques. Il ne nous souvient pas d'avoir remarqué aucune de ces deux peintures, à moins que la première ne soit identique avec celle de Jacopo del Casentino, à Goettingue. Le sujet se trouve représenté dans une gravure sur bois, dans la *Meditazione della Morte* de Castellano Castelloni. Kristeller, Florentine Woodcuts, fig. 177.

2) Bullet. de la Soc. des Antiq. de France, 1905, p. 133.

au-dessus du portail de l'église des Innocents à Paris, où il désirait être enterré. Il doit avoir eu une prédilection pour ce thème, qui figure également dans un Livre d'Heures exécuté pour lui, appartenant actuellement à la Bibliothèque Nationale (lat. 18014 f° 282) [1]).

Dans les églises françaises, les peintures de la Rencontre des morts et des vifs ne sont pas rares; Künstle et surtout M. Mâle nous en ont donné l'énumération. Mais toutes sont de dates assez tardives et décorent des églises de campagne ou d'importance secondaire. Le sujet acquit bien plus de vogue par l'illustration des livres, manuscrits et imprimés, dont Künstle a dressé une liste déjà longue, mais incomplète [2]).

Fig. 425. La Rencontre des Trois Morts et des Trois Vifs. Miniature milanaise du milieu du 14e siècle. Bibliothèque de Munich.
Photo Riehn et Tietze.

Une miniature assez intéressante, qui doit avoir été exécutée vers le milieu du 14e siècle, se trouve dans le Livre d'Heures de Bonne de Luxembourg, épouse du roi Jean. La composition en est très simple: des rois à cheval en face de squelettes debout [3]). Parmi les miniatures, datant de 1485, dont Jean Colombe illustra la deuxième partie des Très Riches Heures du Duc de Berry, celle qui se trouve au-dessous de la représentation de l'enterrement de Raymond Diocrès, met en scène les trois princes fuyant, assis sur leurs coursiers, devant les

1) Mâle, op. cit., p. 385.
2) Künstle, op. cit., p. 42.
3) Catalogue des livres précieux etc. faisant partie de la bibliothèque de M. A. Firmin Didot, II, Paris, 1882, pl. 2.

Fig. 426. La Rencontre des Morts et des Vifs. Miniature de 1485 par Jean Colombe dans les Très Riches Heures du Duc de Berry. Photo Giraudon.

trois squelettes qui leur adressent la parole. La bordure de la même feuille contient encore un groupe de squelettes et la Mort chevauchant la licorne (fig. 426). Il existe d'autres miniatures d'une composition assez analogue, sans que la frayeur des chevaliers se traduise toujours par leur fuite [1]).

Les livres d'heures montrent souvent la Rencontre immédiatement à côté d'autres représentations ayant trait à la mort, soit la Danse macabre, soit le Jugement dernier. Dans les bordures des beaux livres de prières imprimés, le sujet apparaît très fréquemment. Vers la fin du 15e siècle on composa une nouvelle version de la légende, bien plus élaborée que l'ancienne. Il en parut bientôt des éditions ornées de xylographies; on la trouve par exemple à la fin de l'édition que donna Guyot Marchant de la Danse macabre (fig. 427).

Dans le Nord de l'Europe le sujet rencontra bien moins de faveur. Bien qu'on trouve déjà au 13e siècle une version allemande de la légende, les œuvres d'art qui la représentent sont assez rares. Personnellement, nous n'en connaissons pas qui remontent très haut. Künstle reproduit les dessins naïfs qui illustrent un codex de 1393 du „Dit des rois morts et des rois vifs", conservé à la bibliothèque de Wolfenbüttel, et les miniatures d'un autre texte manuscrit, à la bibliothèque de Munich. En fait d'œuvres allemandes du 16e siècle, nous n'avons qu'un dessin, d'ailleurs très important, de Dürer à l'Albertina de Vienne (fig. 428), une estampe du „Maître du Hausbuch" (fig. 429), qui était jadis considérée comme flamande [2]), et une sculpture en bois au

1) Lacroix, Sciences, fig. 341. G. Swarzenski u. R. Schilling. Die illum. Hsn. u. Einzelminiaturen des Mittelalters u. der Renaissance in Frankfurter Besitz, Francfort-sur-le-M., 1929, pl. 57.

2) Willshire, op. cit., II, p. 220.

Musée National de Munich, où l'artiste s'est écarté du type usuel en ajoutant aux six personnages qui composent le groupe traditionnel [1]), un septième qui semble rester en adoration, à genoux devant un sépulcre. Autre particularité: le cheval d'un des princes s'abat. Des fresques assez intéressantes de la Rencontre ont été découvertes dans les églises de Badenweiler et de Kirchbuhl en Suisse. Comme contributions de l'art germanique, Kupka cite encore une peinture sur panneau de la Rencontre, conservée au château de Flechtingen, et Künstle mentionne un vitrail allemand de 1568 appartenant également à une collection privée. En outre, ce dernier auteur a donné la description d'une importante représentation de ce thème sur une robe liturgique à Osnabrück, et il signale qu'une autre se trouve à Mons.

Fig. 427. La Rencontre des Trois Morts et des Trois Vifs. Gravure sur bois française de 1485.

Aux Pays-Bas, une fresque de l'église Saint-Martin de Zaltbommel montre les morts se dressant devant les princes, et le sujet a donné lieu à des sculptures très fines et spirituelles dans les églises de Hal en Brabant [2]) et du Sablon à Bruxelles.

La Rencontre des morts et des vifs apparaît finalement en Angleterre, sur une miniature d'un psautier au British Museum, qui paraît dater de 1280 ou 1290, et qui est donc quelque peu antérieure à celle de l'Arsenal, à laquelle elle s'apparente d'ailleurs par sa composition tout à fait semblable, sauf quelques variantes dans les attitudes [3]). Des peintures de notre sujet se voient aussi dans les églises de Ditchinghain et de Battel.

Par contre, les artistes des pays germaniques se sont plu à représenter la Mort implacable emportant, au moment où l'on s'y attend le moins, les jouvenceaux qui jouissent de la vie, les femmes vaniteuses qui ne pensent qu'à l'attrait des choses de ce monde, et les amoureux qui ne sont préoccupés que de leur passion.

Les illustrations du premier de ces thèmes — le jeune homme surpris par la Mort — ne sont pas bien nombreuses. Une estampe du Maître du „Hausbuch" met en scène le squelette posant la main sur l'épaule d'un jeune élégant qui a les bras croisés sur sa poitrine. Une autre gravure allemande, de la même époque et dont l'auteur est inconnu, montre la Mort mettant un pied dans une bière et saisissant un bel adolescent

1) Buchheit, op. cit., fig. 10.
2) Clemen, Belgische Kunstdenkmäler, I, p. 234.
3) Freyham, op. cit.

Fig. 428. La Rencontre des Trois Morts et des Trois Vifs. Dessin de Dürer à l'Albertina, Vienne.

par le bord de son mantelet [1]). Dans une xylographie de Schaüfelein qui figure parmi les illustrations du „Himmelwagen und Höllenwagen" de Leonrodt, publié à Augsbourg en 1517, la Mort entoure de ses bras un jeune guerrier reconnaissable à sa longue épée [2]). Du monogrammiste H. W., il existe une gravure datée de 1482, où la Mort darde une flèche vers un jeune homme qui s'enfuit à cheval.

Le Musée de Bâle possède un diptyque de 1487, dont un des panneaux représente le jeune Jérôme Tschekkenburte tenant une fleur, et l'autre une demi-figure de la Mort. Tout fait supposer que cette œuvre aura été exécutée en souvenir de la mort prématurée de ce jeune seigneur.

En dehors des pays germaniques, le sujet de la jeunesse surprise par la mort apparaît sur une xylographie contenue dans les Sermones de Herolt, publiés à Rouen en 1500; et parmi les tapisseries mentionnées dans l'inventaire des biens de Francesco Castelli, propriétaire d'un beau palais à Ferrare et décédé en 1511, il y en avait une où figurait un jeune homme accompagné de la Mort [3]).

Les images mettant en présence la Mort et la femme se divisent en deux groupes,

1) Bartsch, op. cit., III, p. 30.
2) Muther, op. cit., fig. 187.
3) G. Gruyer, L'Art ferrarais à l'époque des princes d'Este, I, Paris, 1897, p. 381.

Fig. 429. Le Rencontre des Trois Morts et des Trois Vifs. Gravure du Maître du „Hausbuch".

dont l'un comprend celles qui symbolisent la cruauté inexorable avec laquelle la Mort emporte les êtres jeunes et charmants qui semblent le moins préparés à quitter cette terre. Dans les autres, la femme, représentée généralement nue et occupée à sa toilette, personnifie la vanité des choses passagères et la sensualité, qui sont en réalité des acolytes de la Mort, car elles font approcher le squelette fatidique, avec lequel la figure symbolique de la femme nue se reconnaît en harmonie au point de se livrer dans ses bras et de ne pas repousser ses caresses. Pourtant, ces deux conceptions, d'un caractère fort différent, s'entremêlent assez souvent.

La Mort venant chercher la jeune femme contre son gré est un sujet qui a inspiré deux gravures de Dürer. Ce génial artiste ne donne pas à la Mort l'aspect d'un squelette, mais il la symbolise par une sorte de diable chevelu; dans une des estampes en question, on le voit assis à côté d'une femme et la saisissant par la robe pendant qu'elle se détourne de lui. Dans l'autre, la femme paraît moins réfractaire; elle se tient debout à côté de la personnification de la Mort, et l'allégorie est complétée par l'image d'un crâne dans un écusson, placé devant eux en guise d'attribut.

Il existe deux dessins qui représentent la Mort comme caudataire d'une dame: un de Schäufelein dans le collection Lahmann à Dresde [1]), et un autre de Baldung Grien à la Galerie de Weimar (fig. 430) [2]).

1) E. Schilling, Nürnberger Handzeichnungen des XV. u. XVI. Jahrh., Fribourg-en-B., 1929, pl. 38.
2) Prestel Gesellschaft, I, N° 2.

Baldung a peint à plusieurs reprises la femme en présence de la Mort et bien qu'il la représente regulièrement nue, il ne s'agit pas dans ces tableaux de personnifications de la Vanité, mais de personnes réelles. Dans l'exemple qui est au Musée de Bâle et qui date de 1517, la Mort saisit sa victime par les cheveux (fig. 431). Un autre panneau, au même musée, laisse voir la Mort embrassant, malgré la résistance qu'elle lui oppose, une femme en pleurs (fig. 432). Sur un tableau du même peintre, au Musée National de Florence, la Mort retient par le bras la femme qui tente de lui échapper. Il est possible que ces diverses peintures fussent destinées à former une série; quoi qu'il en soit, on possède des deux premières, des esquisses qui se trouvent respectivement au Cabinet d'Estampes de Berlin, et aux Uffizi.

Fig. 430. La Mort comme caudataire. Dessin de Baldung Grien. Kunstsammlung, Weimar. Photo Prestel Gesellschaft.

De Beham, qui a surtout illustré la Mort avec la femme comme symbole de la sensualité, nous avons cependant aussi une gravure, datée 1541, où la Mort adresse la parole à une dame qui se promène tranquillement, un petit bouquet à la main.

En dehors de ces exemples d'inspiration germanique, nous savons, par l'inventaire de la garde-robe de Henri VIII d'Angleterre, qu'il a existé un tableau représentant une dame accostée d'un homme tenant un verre, —c'était sans doute un sablier, — et un crâne. La Mort abordant une dame à la promenade apparaît encore sur une xylographie assez ordinaire illustrant le „Jardin de Plaisance", publié à Paris en 1505.

Ensuite, nous ne devons pas oublier que les éditions postérieures de la Danse macabre, que fit paraître Guyot Marchant, comprennent une seconde partie intitulée „la Danse macabre des femmes". Enfin la Mort et la femme est un des sujets traités par Israël van Meckenem dans sa suite de six petites gravures.

L'autre conception, qui est celle de la Mort en présence de la femme personnifiant les jouissances passagères et sensuelles, a trouvé des illustrateurs encore plus nombreux.

Le thème a été traité par Memling, quand il a réuni dans un petit retable à six panneaux, qui se trouve à la galerie de Strasbourg, une figure nue symbolisant la Vanité, avec un miroir et deux petits chiens, une personnification de la Mort et un crâne.

Nikolaus Manuel Deutsch, qui dans sa Danse macabre, à Berne, avait consacré plusieurs fresques à la rencontre de la femme avec la Mort, est aussi l'auteur d'un dessin d'un caractère assez scabreux, conservé au Musée de Bâle, mettant en scène le personnage de la Mort tâtant la chair à une femme consentante dont il retrousse la robe (fig. 433). Dans un dessin de Dürer, au British Museum, la

Fig. 431. La Mort et la Femme, par Baldung Grien. Galerie de Bâle.
Photo Hanfstaengl.

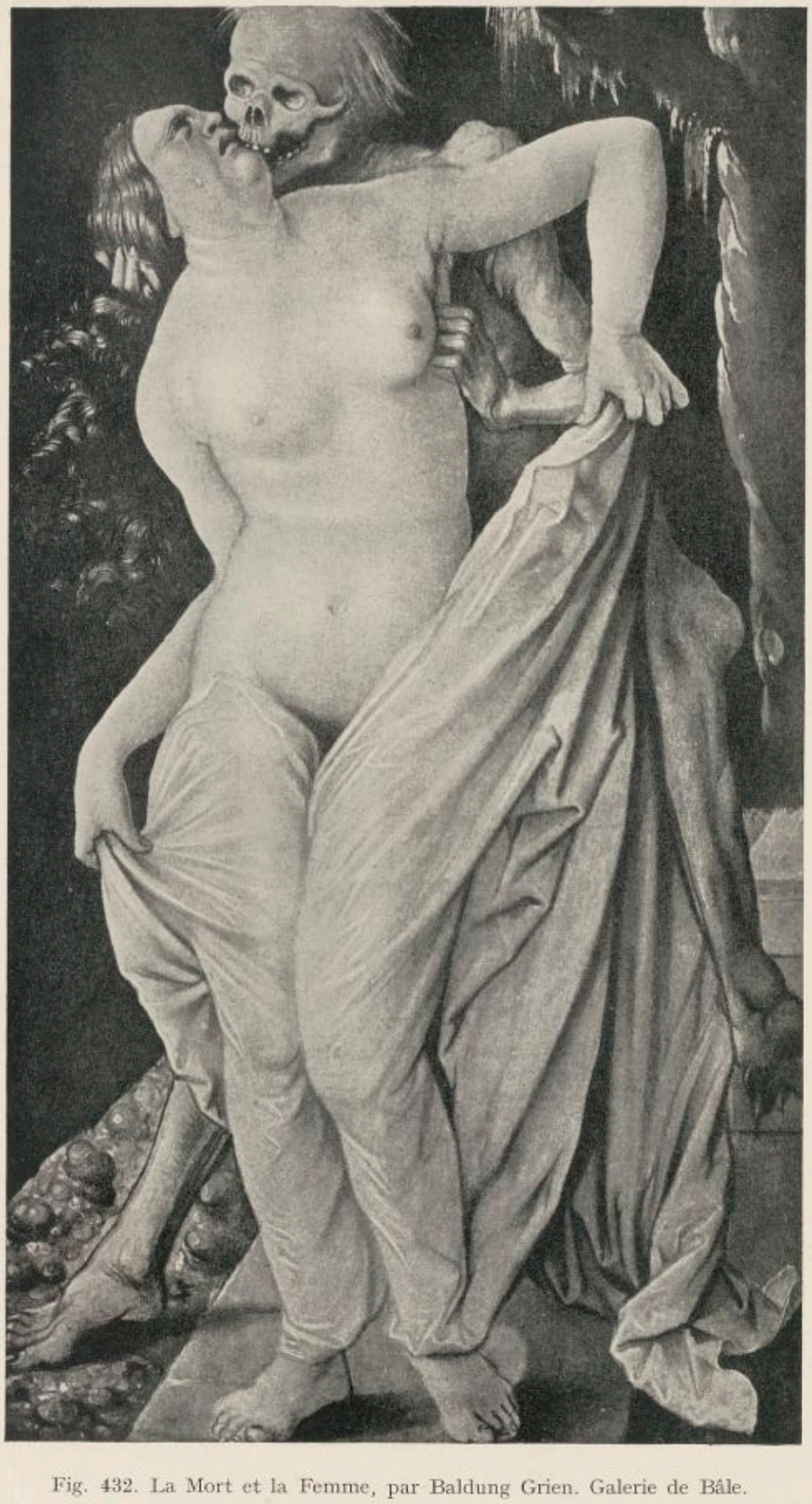


Fig. 432. La Mort et la Femme, par Baldung Grien. Galerie de Bâle.
Photo Hanfstaengl.

Mort aborde, par derrière, une femme nue qui brosse ses cheveux pendant qu'elle se mire dans une glace; près d'elle est assis une sorte de diable (fig. 434). La Galerie de Vienne possède un tableau de Baldung Grien dont le sujet rappelle le précédent: un diable s'approche de sa victime, pendant qu'un petit enfant, près duquel un cheval de bois est posé à terre, l'observe à travers un coin du voile de la femme (fig. 435).

Nous avons plusieurs gravures de Beham qui sont inspirées par cette même idée. Il y a d'abord les deux qui sont intitulées la Mort et la Beauté; sur l'une, datée de 1546, la Mort est une figure ailée prenant dans ses bras une femme nue qui est debout; sur l'autre, qui est une xylographie, la femme a les cheveux ceints d'une

Fig. 433. La Mort et la Femme. Dessin de Deutsch à la Galerie de Bâle. Photo Hanfstaengl.

Fig. 434. La Mort et la Femme. Dessin de Dürer au British Museum. Photo Anderson.

couronne étoilée; la Mort se trouve à ses pieds, et un petit cupidon tient un coin de son voile. Une autre estampe de Beham laisse voir la Mort surprenant une femme au lit, dans une attitude équivoque. Finalement, il y a celle de la Mort avec la femme nue qui tient un enfant, datée de 1526, et celle de la Mort avec trois femmes nues; l'une d'elles, qui est très grosse, pose le pied sur un crâne [1]).

Nous signalons encore une estampe anonyme allemande du 16e siècle, montrant la Mort qui s'approche d'une jeune femme nue occupée à se mirer dans une glace [2]). Hopfer a traité le même sujet dans une de ses planches, sauf que la femme est élégamment vêtue.

L'art de la petite plastique allemande a également fourni sa contribution. Il y a d'abord quelques petits reliefs en terre cuite, du 15e siècle, représentant le plus souvent des sujets satiriques, où la Mort figure près de la femme nue [3]). Dans un petit relief en bois, en forme de médaille, de la main de Hans Schwartz, et qui a fait partie de l'ancienne collection Figdor, on

1) Bartsch, op. cit., VIII, p. 58, 97, 98, 99.
2) Passavant, op. cit., IV p. 286.
3) Bode u. Volbach, op. cit., pl. VI 4, 5, VII, 1, 6.

voit les demi-figures de la Mort et d'une femme nue, cette dernière étant coiffée d'un superbe chapeau [1]). Une conception toute différente, suivant laquelle la Mort nous paraît symboliser l'esprit tandis que la femme personnifie la chair, a trouvé son expression dans un beau petit groupe en ivoire, travail allemand, exécuté probablement dans la région du Rhin vers 1530 ou 1540, et conservé au Musée National de Munich: la Mort, agenouillée près de la femme nue, tient devant elle un crucifix [2]). Le Musée de Berlin possède une statuette de bronze ornant un encrier, datée de 1547 et due peut-être à Gaspar Fischer; elle représente la Vanité, posant un pied sur une tête de mort, et portant la main à ses cheveux. Ce geste semble exprimer le souvenir des soins de la coiffure, typiques pour la personnification de cette faiblesse humaine.

Fig. 435. La Mort et la Femme, par Baldung Grien. Galerie de Vienne. Photo Bruckmann.

Une image allégorique de la Vanité, sculptée sur une des stalles de la collégiale de Hoogstraten (Flandre) et datant du 16e siècle, tient un calice et une tête de mort [4]).

En dehors de l'Allemagne, la femme nue, avec le miroir, et dont s'approche la Mort, apparaît sur une estampe de Marc Antoine Raimondi. Nous nous rappelons avoir remarqué, à l'entrée

1) Bange, Kleinplastik, pl. 18.
2) Berliner, op. cit., N° 81, pl. 35; cf. aussi pour les interprétations possibles.
3) Vöge, Katalog. Deut. Bildw., N° 476.
4) Maeterlinck, Le Genre satir. sculpt., fig. 153 ter.

Fig. 436. La Mort et les Amoureux. Gravure sur bois de Flötner.

d'une église de Sebenico, une sculpture symbolisant la même idée d'une manière toute différente: c'est une figure de femme élégante dont l'intérieur contient un squelette.

Un tableau de Maestro Paolo, qui travaillait à Venise vers le milieu du 14e siècle, est extrêmement remarquable parce qu'il traite le sujet d'après une conception qui s'écarte complètement de la tradition. Cette œuvre, qui se trouve dans la collection du château Rohoncz, représente la Mort saisissant une femme agenouillée, en adoration devant la Vierge [1]); elle constitue absolument une exception et ne s'apparente à aucune autre représentation de la Mort et de ses victimes. Une femme surprise par la Mort pendant un festin est la sujet d'une gravure de Raphaël Sadeler.

La Mort ne paraît jamais plus cruelle ni plus inopportune que quand elle surprend l'homme et la femme au moment où ils se trouvent ensemble pour deviser d'amour, ou pour se témoigner leur attachement par des marques encore plus évidentes de leur passion.

Une très intéressante gravure de Dürer (Vol. I, fig. 450) représente un jeune seigneur et une dame se délassant à la promenade pendant que la Mort les guette, cachée derrière un arbre [2]). Dans une xylographie de Holbein, la Mort est, au contraire,

1) Raimond van Marle, Quadri italiani della raccolta del Castello Rohoncz, Dedalo, XI, 1931, p. 1370.
2) Cette estampe a donné lieu à une imitation libre par un autre graveur: Willshire, op. cit., II, p. 286.

mise bien en évidence à côté du couple élégant. Flötner est l'auteur d'une gravure sur bois où l'on voit, dans un même paysage, un couple en conversation, assis, et plus loin deux autres amoureux qui s'embrassent, en même temps qu'apparaît à gauche la Mort avec son sablier et que d'autres dangers encore les menacent (fig. 436). Le Musée de Nuremberg possède un diptyque de l'école allemande de la seconde moitié du 15e siècle, où l'on voit sur un des panneaux deux jeunes gens assis dans un site champêtre et engagés dans un doux entretien, et sur l'autre un cadavre étendu sur le sol; il s'agit donc plutôt d'un Memento Mori (fig. 437) [1]). Un petit dessin allemand de forme ronde, du début du 16e siècle, dans la collection von Lanna à Prague, laisse voir un homme et une femme assis sur le même cheval, et se défendant en vain contre la Mort qui retient leur monture par la queue, pendant qu'un petit cupidon s'éloigne en s'appuyant sur des béquilles. Plus impressionnante est une xylographie de Burgkmair datée 1510, montrant la Mort qui étrangle un soldat romain gisant à terre, pendant que la compagne de la victime se sauve tout épouvantée.

Fig. 437. La Mort et l'Amour. Peinture allemande de la fin du 15e siècle. Musée Germanique à Nuremberg. Photo Müller.

La Mort venant surprendre les vivants au milieu des jouissances sensuelles a été illustrée par Sebald Beham dans une belle gravure sur bois: Les deux amoureux s'étaient couchés tout nus; l'homme, voyant apparaître la Mort, coiffée d'un chapeau et portant comme attributs un sablier et une pelle de fossoyeur, a saisi une épée pour se défendre, mais

1) Reinach, op. cit., VI, p. 164.

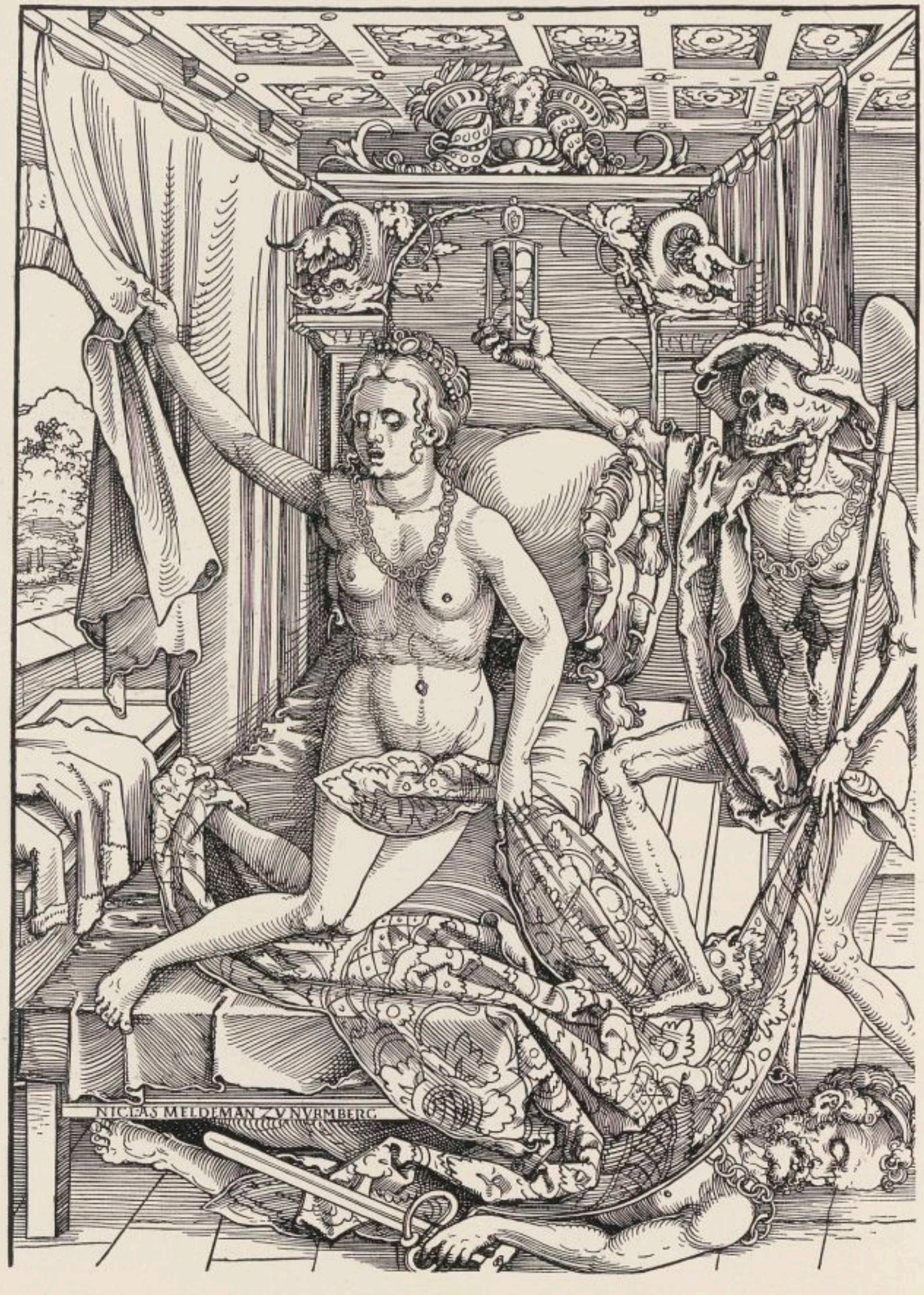


Fig. 438. Les Amants surpris par la Mort. Gravure sur bois par Beham.

déjà nous le voyons terrassé (fig. 438). Certains petits reliefs en terre cuite représentent la Mort avec une femme en compagnie d'un jeune homme (fig. 439) [1]). Le vieillard surpris par la Mort pendant qu'il adresse des paroles d'amour à une jeune femme est un autre thème mettant en évidence l'aboutissement de la sensualité; il a été traité par de Gheyn en gravure et problablement par Holbein dans un tableau perdu [2]). La Mort s'introduisant dans une maison de mauvaises mœurs pour y assaillir un couple tout nu, a fait également l'objet d'une gravure [3]). Une xylographie illustrant le ,,Rollwagen" de Georg Weckram, imprimé à Francfort-sur-le-Mein en 1565, représente trois squelettes debout à côté d'une courtisane alitée dont un vieillard en costume de gentilhomme s'éloigne prestement.

Fig. 439. La Mort et les Amoureux. Relief en terre-cuite allemand du 15e siècle. Musée des Arts industriels, Berlin.

Une estampe italienne de la fin du 15e siècle laisse voir douze femmes qui luttent pour atteindre un cœur percé d'une flèche, symbole de l'amour; la Mort et la Folie les observent de côté [4]).

Le thème des amoureux surpris par la Mort a été traité également en dehors de l'Allemagne. Dans une belle miniature flamande illustrant les Heures de Marie de Bourgogne, au Cabinet d'Estampes de Berlin, trois squelettes poursuivent avec leurs lances deux seigneurs et une dame qui chassent à cheval.

La présence de trois figures comme symbole de la mort, que nous avons remarquée dans d'autres images allégoriques montrant des amoureux aux prises avec elle, a peut-être été empruntée aux représentations de la Rencontre des morts et des vifs; toutefois, dans cette miniature, nous ne pensons pas avoir affaire à la scène de la Rencontre [5]): à strictement parler, on ne saurait affirmer non plus qu'elle mette en scène des amoureux.

Une gravure d'Israël van Meckenem répète dans ses grandes lignes celle de Dürer que nous avons déjà mentionnée. Sur une estampe datée de 1562, portant les initiales d'Alart Claessen, on voit une femme qui met la main dans celle de son époux, en même temps que la Mort, s'approchant derrière elle, lui passe les bras autour du cou.

---

1) Bode u. Volbach, op. cit., pl. I[11], VI[4].
2) Douce, op. cit., p. 196.
3) Fuchs, Sittengesch. I, fig. 341.
4) A. Bertarelli, L'Imagerie populaire italienne, Paris, 1929, pl. à la p. 12, L'auteur veut y voir, à tort d'après nous, une illustration de la lutte pour ,,la culotte", c'est-à-dire pour l'autorité.
5) P. Durrieu, La Miniature flamande au temps de la cour de Bourgogne, Paris-Bruxelles, 1927, p. 86, pl. 84, y voit le Rencontre des Morts et des Vifs.

On connaît une gravure du monogrammiste S., où la Mort s'apprête à transpercer de sa lance deux amoureux assis entre deux cupidons [1]).

Enfin, deux petites sculptures en ivoire du début du 16e siècle, qui formaient peut-être les bouts d'un chapelet ou d'une ceinture, et qui appartiennent respectivement au Louvre et à l'ancienne collection Thewalt à Cologne, représentent, l'une, un couple de demi-figures qui s'embrassent, et l'autre, la Mort armée de sa faux saisissant le jeune homme par son vêtement. M. Koechlin les à determinées comme étant françaises [2]); ceci nous paraît assez douteux, au moins pour la pièce conservée au Louvre, qui contient, nous semble-t-il, des éléments de style allemand.

Fig. 440. La Mort et le Lansquenet. Gravure sur bois de Dürer.

Il est incontestable que le métier de soldat met plus souvent qu'aucun autre les hommes en présence de la Mort. Aussi, il existe tout un répertoire des illustrations de la rencontre du guerrier avec la Mort. Nous laissons de côté les différentes versions de la Danse macabre, où le soldat prend tout naturellement sa place entre les autres membres de la société. Il apparaît aussi dans d'autres séries d'illustrations moins étendues, comme celles des „Loups ravissans" et les six vignettes d'Israël van Meckenem.

Les manières dont la Mort aborde le soldat sont assez variées. La plupart des images que nous en trouvons sont allemandes, ce qui ne doit pas étonner, attendu que, comme nous l'avons déjà signalé dans notre premier volume, l'Allemagne a produit un nombre bien plus grand d'illustrations de la vie militaire qu'aucun autre pays.

La Mort se présente parfois en toute tranquillité devant le soldat en lui montrant le sablier, somme un signe que sa dernière heure est arrivée. C'est ainsi que Dürer la fait figurer dans un dessin marginal du Bréviaire de Maximilien Ier, de même que sur une xylographie de 1510 qui présente avec le précédent beaucoup d'analogie (fig. 440).

1) Passavant, III, p. 46 et 81.
2) Koechlin, op. cit., Nos 1239, 1240, pl. 201.

Ce sujet a encore inspiré une gravure de Bink et une xylographie d'un anonyme [1]).

La Mort en conversation avec un soldat apparaît dans un dessin de Baldung à la Galerie Estense, à Modène, et dans une miniature française du 16e siècle illustrant un exemplaire du Songe du Pastourel, à la Bibliothèque Nationale de Vienne [2]), mais nous la voyons généralement prendre une attitude plus agressive. Bink a laissé encore une estampe où la Mort saisit un soldat qui tente de fuir [3]). La Mort poursuivant un soldat qui s'éloigne à cheval, a inspiré un autre croquis de Dürer dans le Livre d'Heures déjà cité de l'empereur Maximilien, et un dessin du même maître datant d'environ 1500 la montre s'attaquant avec violence à un cavalier. Une miniature de 1558, dans un Bréviaire conservé à la bibliothèque de Lyon, représente la Mort qui a terrassé un fantassin romain [4]). La Mort et le Diable accompagnant le guerrier à cheval, tel est bien le sujet de la célèbre gravure de Dürer, dont le thème a été repris par le monogrammiste H. R. Un soldat à cheval, se défendant avec sa lance contre la Mort qui vise à l'atteindre avec sa flèche, se voit sur une gravure illustrant „le Chevalier délibéré" publié à Gouda en 1488 (fig. 441), et une image populaire de Wolfgang Strauch,

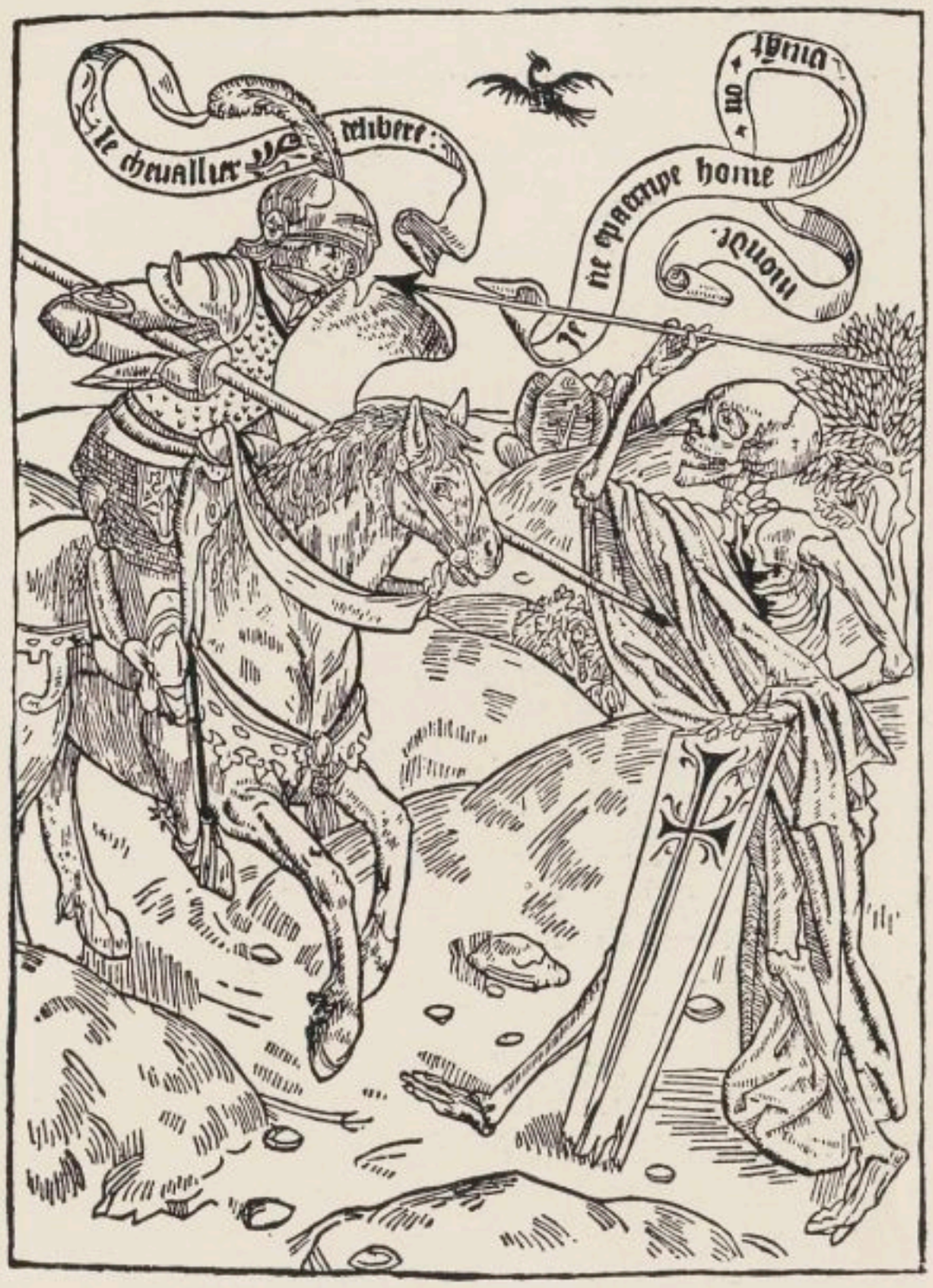


Fig. 441. Combat entre la Mort et un Chevalier. Gravure sur bois hollandaise de 1488.

1) Geisberg, Deutsche Einblatt-Holzschnitte, Nº 1573.

2) E. Chmelarz, Le songe du Pastourel de Jean du Prier, Jahrb. kunsthist. Samml. allerh. Kaiserh., XIII, 1892, p. 226.

3) Bartsch, op. cit., VIII, p. 153; il en existe une réplique par le monogrammiste E. R. Passavant, IV, p. 169

4) Blum et Lauer, op. cit., pl. 85.

Fig. 442. La Mort et les Soldats. Miniature de 1485 par Jean Colombe dans les Très Riches Heures du Duc de Berry.

Fig. 443. La Mort et la Vanité, par Beham. Galerie de Hambourg. Photo Rompel.

datant du 16e siècle, montre un vieux lansquenet à pied dirigeant ses coups d'épée contre le fatidique squelette qui le menace de la même façon.

On se figurerait à tort que dans l'esprit des artistes ce fût toujours la guerre qui constituait le grand danger pour le militaire. Nous avons déjà constaté dans notre premier volume que la conduite du soldat était toujours représentée comme très débauchée. Il y avait là un autre péril pour sa vie; cette idée a été nettement rendue par Urs Graf, dans la gravure où cet artiste représente deux soldats près d'une courtisane, tandis que la Mort les guette du haut d'un arbre. Le cavalier de la Mort marchant avec une phalange de squelettes contre une armée de soldats épouvantés, a été représenté par Jean Colombe dans une miniature de 1485 des Très Riches Heures du Duc de Berry (fig. 442).

Que la Mort vient surprendre l'homme au moment où il y pense le moins, et qu'il est donc nécessaire qu'il soit préparé en tout temps à passer de vie à trépas, c'est là une vérité dont se dégage une leçon morale qu'il appartenait surtout à l'église d'exposer et de développer, mais qui a trouvé egalement des interprètes parmi les artistes. D'ailleurs, les images où apparaît la Mort avec des jeunes gens des deux sexes, que nous avons déjà passées en revue, se rattachent à cet ordre d'ideés et en sont des manifestations artistiques.

Sur l'estampe de Mair von Landshut qui représente des couples élégants écoutant des musiciens (Vol. I, fig. 467), le regard attentif découvre, au centre de la composition, la Mort qui, à demi cachée, s'apprête à décocher sa flèche. Beham lui a également réservé une place sur sa grande gravure des Plaisirs de la vie. Une gravure qui rappelle la main de Lucas de Leyde [1]), laisse voir la Mort saisissant une vieille femme au moment où sa famille est réunie autour d'une table. Parmi les petits reliefs allemands en terre cuite du 15e siècle, on en rencontre un qui représente la Mort visitant le savant dans son cabinet d'étude [2]). Une estampe de Daniel Hopfer a pour sujet la Mort conduisant la Justice vers un mauvais et riche commerçant, dont les regards sont attirés par des sacs d'argent que tient un démon, et dans un bel exemplaire manuscrit des œuvres de Christine de Pisan, à la Bibliothèque Royale de Bruxelles, qui contient l'histoire d'un homme frappé d'une mort soudaine en présence du pape et de Philippe le Bon, une miniature le représente se prosternant devant ces grands seigneurs tandis que la Mort s'apprête à le transpercer d'un coup de lance [3]).

Il nous reste à passer en revue un très grand nombre de représentations de la Mort d'une portée allégorique; beaucoup sont uniques et isolées, en ce sens qu'elles ne se rapportent à aucun exemple typique.

Comme essai de groupement, on peut cependant citer le thème de la Mort mise en présence de la Vanité. Nous avons décrit plus haut, comme traduisant sans nul doute

1) Bartsch, op. cit., VIII, p. 217.
2) v. Bode u. Volbach, op. cit., p. 96, fig. 4.
3) Van der Gheyn, op. cit., pl. 34.

cette conception, les images de Baldung et de quelques autres artistes, comportant une figure de femme nue qui se mire dans une glace en présence de la Mort. La même idée a inspiré d'autres œuvres, entre autres un tableau de Barthelémy Beham qui s'est trouvé dans la collection Weber et qui est aujourd'hui à la Galerie de Hambourg (fig. 443). Une xylographie anonyme allemande d'environ 1500, représentant une femme qui tient un crâne et un miroir, comporte dans le bas une image de la Sensualité accompagnée de l'inscription „Mort", et dans le haut une personnification de la Spiritualité avec l'indication „Vie" [1]). Une gravure pour gaîne de poignard laisse voir également une femme tenant un crâne; cette fois elle pose le pied sur un second de ces attributs de la mort. Zasinger, à son tour, a représenté dans une de ses estampes une femme debout sur un crâne; elle est nue et tient un cadran solaire dans la main droite. Selon Vasari, il a existé un tableau allégorique de Domenico Veneziano dont le sujet était une figure de femme nue portant une tête de mort. Enfin, dans le petit polyptyque de Memling, au Musée de Strasbourg, l'image de la Mort et celle de la femme nue se trouvent également ensemble.

Une allégorie d'un caractère très différent, mais qui exprime également la pensée de la vie passagère, nous est fournie par une gravure de 1537 due à Cornelis Teunissen; on y voit un homme, avec un livre ouvert, un petit enfant et un sablier, averti par la Mort que son heure a sonné [2]).

Il va de soi qu'il existe toute une littérature de morale chrétienne qui se rapporte à la brièveté et la vanité de la vie terrestre et qui a inspiré les artistes auxquels nous devons ces images; la chose est trop évidente pour que nous nous arrêtions à l'examen de ces textes [3]).

Un autre thème allégorique, dont les exemples, tout en étant moins nombreux, présentent assez de variété, est celui de l'opposition de la Vie à la Mort. Cette idée, qui correspond à un enseignement théologique, a naturellement trouvé des interprétations dans l'art religieux. Un spécimen très intéressant est une croix en ivoire, peut-être d'origine danoise et exécutée vers 1075, au Musée de Copenhague; on y voit au sommet une figure de reine byzantine, tenant un sceptre fleuri et un livre ouvert où se lit le mot „Vita", tandis qu'au pied une figure de femme semble s'enfermer dans une bière portant l'inscription „Mors".

D'une époque un peu moins ancienne est une sculpture ornant la salle capitulaire de l'église Saint-Georges de Boscherville [4]), où la Vie est également symbolisée par une belle et jeune reine portant la couronne. Dans le haut moyen âge, la Mort était parfois personnifiée par une hideuse vieille qui se coupe la gorge avec une lame tranchante [5]).

Certaines allégories plus élaborées de la Mort et de son activité ont été traitées fréquemment par les graveurs allemands. C'est ainsi qu'une gravure exécutée à Ulm vers la fin du 15e siècle représente la Mort par un squelette sortant de la gueule de

1) Schreiber, op. cit., pl. 15.
2) Buchheit, op. cit., fig. 32.
3) Stammler, op. cit., p. 12—13.
4) A. Darcel, La Vie et la Mort à Saint-Georges de Boscherville, Annales archéol., XXVII, p. 398.
5) Goldschmidt, op. cit., III, N° 124, pl. 43.

chien qui symbolise l'enfer, et autour duquel s'enroule un serpent [1]). On doit à Aldegrever une gravure datée de 1529 et intitulée le „Souvenir de la Mort", montrant Ève nue à côté d'une fosse et tenant la pomme et le sablier, pour indiquer que le péché originel est la cause de la mort. Une miniature hollandaise de 1519 représente des squelettes défendant une forteresse contre des chevaliers qui l'attaquent [2]).

Une xylographie illustrant le „Tractato dell arte del ben morire" de Savonarole, publié à Florence en 1496, met en scène la Mort en conversation avec un élégant jouvenceau; deux diables se tiennent à ses côtés, et dans le bas on voit l'enfer avec Satan et ses satellites.

Un triptyque de l'école alsacienne, du début du 16e siècle, qui est a la Galerie de Strasbourg, comporte une allégorisation extrêmement remarquable: à côté de la grande scène du Jugement dernier, on voit la Mort abattant avec sa faux des personnes qui essayent d'acheter sa pitié avec leur argent. La Mort — à moins que ce ne soit une personnification du Temps — triomphant de la Chasteté est le sujet d'une tapisserie bruxelloise du premier tiers du 16e siècle, conservée au Victoria and Albert Museum, à Londres [3]).

Citons encore quelques allégorisations curieuses de la Mort.

Sur une nervure du portail central de Notre-Dame de Paris, elle apparaît sous l'aspect d'un cheval, emportant dans sa course effrénée une vieille femme qui a les yeux bandés et un homme qui tombe à la renverse et dont le corps paraît être déjà en état de décomposition [4]).

Le squelette chevauchant un lion se rencontre à plusieurs reprises. Il en existe au Musée de Munich une intéressante sculpture en bois de 1513, provenant de l'horloge de l'église de Hielstrom près de Nuremberg. Une xylographie avec le même sujet se trouve parmi les illustrations de la Bible publiée à Lubeck en 1494. On le voit aussi sur une des six vignettes d'Israël van Meckenem.

La Mort jouant aux échecs, surtout avec les représentants de différentes classes de la société, est une idée empruntée au traité du jeu d'échecs de Jacques de Césoles. Cette conception, qui s'apparente à celle de la Danse macabre, se trouvait, dans le temps, représentée dans une sculpture de la cathédrale de Strasbourg. La Mort jouant aux échecs avec un roi constitue le sujet d'une gravure d'un anonyme néerlandais [5]).

Un important diptyque de l'école de Matsys, à la Galerie de Bruges, représente la Mort et le Richard.

Il existe un témoignage d'après lequel des prédicateurs allemands tenaient en main une image de la Mort en prononçant certains sermons, afin d'impressioner davantage leur auditoire [6]).

1) Willshire, op. cit., I, p. 309.

2) A. W. Bijvanck et G. J. Hoogewerff, La Miniature hollandaise II, La Haye, 1925, pl. 219.

3) Göbel, op. cit., I, pl. 85.

4) Vitry et Brière, op. cit., pl. 47. P. Vitry, Die gotische Plastik Frankreichs, 1226—70, Florence-Munich, 1929, pl. 4.

5) Bartsch, op. cit., VI, p. 165; X, p. 31. Passavant, II, p. 277.

6) Quelques autres allégorisations de la Mort méritent également une mention. Ce sont: Dieu, la Mort et le Roi mort, miniatures françaises du 15e siècle, Blum et Lauer, op. cit., pl. 28 et 31; la Mort ailée et la Mort

Le moment du trépas, considéré comme un événement de la vie de l'homme, bien qu'il en constitue le dernier épisode, était encore, pour l'art, l'illustration d'un enseignement moral. On opposait surtout la mort du bon chrétien à celle de l'homme méchant ou pervers; d'ailleurs, des représentations de ces deux genres de mort si différentes l'une de l'autre se rencontrent encore aujourd'hui dans l'imagerie populaire à tendance religieuse. Déjà le Maître E. S. exécuta deux gravures de la Mort du croyant et la Mort de l'impie, et Baldung Grien est l'auteur d'une xylographie qui donne une image élaborée de la Mort des débauchés. Une miniature française du 15e siècle, placée en tête de l'Office des morts, illustre d'une façon symbolique la conversion du pécheur au moment de mourir [1]).

Cependant, c'est bien plus souvent la fin du bon chrétien qui a été représentée; témoin, notamment, les illustrations des nombreux manuscrits de l',,Ars Morendi'' ainsi que celles des diverses éditions de ,,l'Art de bien mourir'' de Savonarole. Des scènes au lit des mourants, où le squelette est parfois présent, se trouvent parmi les xylographies allemandes [2]). La Mort du paysan est le sujet d'une des tapisseries de la suite de Gombaut et Macée qui faisait autrefois partie de la collection Fénaille et qui date de la fin du 16e siècle. Dans la dernière partie de la Danse macabre publiée par Guyot Marchant, intitulée ,,S'ensuit le débat du corps et de l'âme'', l'âme est représentée par une petite figure d'enfant tout nu. Cette tradition iconographique remonte à une époque très reculée, et c'est un des détails qu'on retrouve d'une façon très régulière dans les anciennes images de la Mort de la Vierge; plus tard ce motif devient beaucoup plus rare [3]).

Les textes rituels des sacrements de l'église comportent parfois leurs illustrations, entre autres celle de l'Extrême-Onction. Cette scène au lit de mort a été représentée dans deux œuvres d'art italiennes du 14e siècle assez importantes. L'une fait partie de la série de reliefs du campanile de Florence, l'autre appartient à la suite des fresques de Roberto Oderisi, dans l'église de l'Incoronata à Naples [4]). L'Heure de la Mort est le sujet d'une des fresques dont Jules Romain a décoré le ,,Palazzo del T'' à Mantoue.

---

porte-drapeau, deux estampes de Philippe Liagno, Bartsch, op. cit., XVII, p. 112; la Mort couronnée et portant un faucon, à l'église Saint-Dominique de Naples, mentionnée par Douce, op. cit., p. 42; un dessin allégorique de la Mort, de Rosso le Florentin, aux Uffizi, montre des vieillards qui se lamentent autour d'un squelette, Kustenberg, op. cit., pl. 5. Une gravure sur bois illustrant la première édition de la ,,Storia della Morte'', ainsi que la seconde, datée de 1568, représente trois squelettes en armure avec des épées et une massue, Kristeller, Florentine Woodcuts, p. 113 Fulgosius, Anteros, Milan. 1496, contient des illustrations de la Mort portant un corps humain transpercé d'une flèche et de la Mort sortant d'un tombeau. La Mort avec un fusil et la Mort fauchant les populations forment les sujets de gravures attribuées à Baldung et à Holbein par Passavant, op. cit., III, p. 325. Une gravure allégorique allemande du dernier tiers du 15e siècle représente un squelette dans un tombeau, rongé par un serpent; dans le haut se voit le buste de Moïse, Bartsch, op. cit., VI, p. 56. Willshire, op. cit., II, p. 337. La Mort tirant de l'arc est le sujet d'une statuette en bois d'environ 1540, qui a fait partie de la collection Figdor à Vienne (4e vente de cette collection, Berlin, sept. 1930, N° 263). Une sculpture en bois du 16e siècle, au Musée de Bâle, représente Saint Fridolin et la Mort.

1) Lacroix, Sciences, fig. 41.

2) Hirth, op. cit., I, fig. 370, 372. Fraenger, op. cit., pl. 78.

3) Döring-Hirsch, op. cit., p. 21 note. Une xylographie en Reiter, *Mortilogus*, Augsbourg, 1508, nous en fournit un exemple tardif.

4) Van Marle, op.cit., V, fig. 209.

Une fresque giottesque du cycle de l'histoire de saint François, à Assise, représente la confession au lit de mort [1]), et une miniature italienne d'environ 1300, à la Bibliothèque de Turin, nous laisse voir un moribond rédigeant son testament [2]). Avec ces derniers thèmes nous dépassons déjà les limites de notre sujet.

---

1) Van Marle, op. cit., III, fig. 163.
2) D'Ancona, La Miniature italienne, p. 15, pl. 10.

CHAPITRE VI

L'AMOUR

LES PERSONNIFICATIONS DE L'AMOUR — LE CHÂTEAU D'AMOUR — LE JARDIN D'AMOUR — LA FONTAINE DE JOUVENCE — LA LICORNE — ALLÉGORIES SUR LA CHASTETÉ ET LA SENSUALITÉ — L'ATTRAIT PERNICIEUX DE LA FEMME; SES DÉFAUTS ET LA FOLIE QU'EST LE MARIAGE — LES COUPLES D'ÂGES MAL ASSORTIS — EXEMPLES DE LA DÉCHÉANCE DE L'HOMME CAUSÉE PAR LA FEMME: SAMSON ET DALILA, JUDITH ET HOLOPHERNE, ARISTOTE ET PHYLLIS, VIRGILE ET LA PRINCESSE.

Le symbolisme de l'amour est né au Moyen Âge, dans une atmosphère lourde de songes et d'idées radicalement opposées entre elles, relatives à cette passion humaine plus puissante que toutes les autres. D'une part, la sensualité très forte de l'homme primitif; de l'autre, la tendance vers un ascétisme qui devait tout embellir et ennoblir, y compris et surtout le fatal penchant de l'attraction sexuelle; enfin, cet humour et ce sens de la caricature et du ridicule qui s'exerce le plus volontiers sur ce que notre esprit prend généralement au sérieux, c'est-à-dire sur les grands thèmes de la pensée et les sentiments prédominants qui sont la mort, l'honneur, et dès lors pourquoi pas aussi sur l'amour? Aussi verrons-nous dans la suite que la satire de la femme et l'attrait qu'elle exerce sur l'homme ont fourni la majeure partie des images abstraites qu'on a composées sur la matière du présent chapitre.

La production littéraire française du Moyen Âge au sujet de l'amour présente, dans son ensemble, un caractère peu sensuel. C'est surtout ici que nous frappent, d'ailleurs, les notes traduisant la nostalgie des pensées chastes et des pratiques d'abstinence. Même les essais d'une conception foncièrement érotique du monde ont un caractère avant tout philosophique et un accent qui n'est pas sensualiste. En revanche, le langage parlé et écrit, tout comme l'art lui-même, était farci d'obscénités incroyables. Le lyrisme sensuel fleurissait surtout en Italie. En même temps, des prédicateurs moralistes s'évertuaient à exposer qu'en somme l'amour, la sensualité, le péché et la mort ne font qu'un.

L'amour a été personnifié de plusieurs manières très différentes. La plus fréquente et à la fois la plus banale est la figure d',,Amor'' [1]). Nous ne retracerons pas tout le

1) Wickhoff, Die Gestalt des Amors u. die Phantasie des italienischen Mittelalters, Jahrb. der k. preuss. Kunstsamml., XIV, 1890, p. 41. Kohlhaussen, op. cit., p. 40.

développement de ce motif, qui a ses origines dans l'art classique. On le découvre dans des miniatures du 13e siècle illustrant des poésies lyriques; celles-ci le décrivent comme un bel enfant nu, ailé, couronné, tenant une lance, ou placé sur une colonne. Ses attributs et même sa personnalité se confondent parfois avec ceux de Vénus.

A l'époque de la Renaissance, il poursuit sa carrière comme Dieu Amour, servant de motif de décoration pour les meubles sculptés ou les plafonds peints. C'est sous cet aspect qu'on le rencontre un peu partout, en Italie plus encore que dans les autres pays.

Fig. 444. Amor persécuté par des abeilles et accueilli par Vénus. Allégorie du Toucher, Plaquette par Flötner.
Photo Musée de Berlin.

Cupidon apparaît avec les yeux bandés, tenant l'arc, décochant ses flèches, jouant avec ses égaux, comme postillon chevauchant un bouc ou même un éléphant, parlant aux jeunes filles, et dans beaucoup d'autres attitudes encore (fig. 444) [1]). L'Amour lié, attaché à un arbre et maltraité par des jouvencelles, est un sujet qui servait à la décoration des cassoni et des petits coffrets offerts à l'occasion du mariage. On en trouve des exemples parmi la série des gravures connues sous le nom d',,Otto prints'', qui fournissaient aux artistes des modèles pour des peintures de ce genre (fig. 445), et dans d'autres estampes italiennes [2]); puis, dans un tableau siennois, de forme ronde, dû à Benvenuto di Giovanni, qui est à l'université de Yale, à Newhaven (États-Unis); enfin, dans deux médailles de Niccolo Fiorentino [3]). Sur une tapisserie tourangelle de la première moitié du 16e siècle, qui a été offerte en vente à Hambourg, on voit le petit ,,Amor'' amené devant un tribunal composé de trois dames, dont l'une s'appelle l'Opulence [4]).

1) Nous en citerons quelques exemples caractéristiques parmi les plus importants: Miniature italienne du 14e siècle, Egidi, op. cit. Gravures italiennes, Passavant, op. cit., I, p. 319, 223, V, p. 109. Kristeller, Zierstücke, passim, Le Même, Florentine woodcuts p. 125, fig. Le Même, Lomb. Graphik., p. 111. Plaquettes en bronze de l'école de Donatello, Molinier, op. cit., Nos 77—79. Peinture de cassone de l'école ferraraise au Musée Jacquemart-André de Paris. Dessins de l'école de Pesellino, à Stockholm, O. Sirèn, Dessins et Tableaux de la Renaissance italienne dans les collections de Suède, Stockholm, 1902, p. 120. Le Même, Italienska Handteckningar etc. i Nationalmus. (Stockholm), Stockholm, 1917, p. 9. Décoration taillée de cassoni italiens, Schubring, op. cit., Nos 745, 746, pl. 159. Estampes allemandes, Bartsch, op. cit., VIII, p. 53 et 56; IX, p. 25; estampes allemandes et néerlandaises pour gaînes de poignard, Passavant, op. cit., III, p. 22, 427; IV, p. 174, 288. Plaquette allemande, Vöge, op. cit., No 724. Coffrets allemands, Kohlhaussen, op. cit., Nos 16 et 56. Tapisserie bruxelloise du milieu du 16e siècle, Göbel, op. cit., I, pl. 98.

2) Kristeller, Zierstücke, pl. 3 et 4. Schubring, op. cit., No 482, pl. 14. Kristeller, Florentine woodcuts p. 169, fig. 171, 178. Le Même, Lomb. Graphik, p. 114.

3) Hill, op. cit., Nos 992, 1011.

4) Göbel, op. cit., I, pl. 246.

Il n'est pas admissible que nous détachions la déesse Vénus du répertoire mythologique pour lui donner une place parmi les personnifications de l'amour; toutefois, ce caractère symbolique de son image a été mis souvent en évidence, surtout dans l'ornementation de coffrets et d'autres objets offerts en présent aux jeunes épouses [1]).

Cependant, dans l'art du Moyen Âge, Vénus se rencontre encore sous d'autres aspects: on la trouve, principalement dans les pays germaniques, sous le nom de „Frau Minne" (Dame Amour) [2]), et c'est ainsi qu'elle apparaît dans la poésie allemande dès le 12e siècle. Au début, il s'est produit une certaine confusion entre la déesse Vénus et cette Dame Amour, qui était la déesse de tous les amoureux. Dans les poésies de Heinrich von Stretlingen et dans „l'Éloge de la femme" (Frauenlob) de Heinrich von Meissen, les deux conceptions sont à peu près identiques.

Fig. 445. L'Amour ligoté et maltraité. Estampe florentine de la fin du 15e siècle. Photo British Museum.

Tous les maîtres allemands qui ont chanté l'amour ont parlé de Dame Amour. Wolfram von Eschenbach, Walther von der Vogelweide et d'autres nous donnent des détails sur cette personnification; leurs descriptions ne s'accordent pas toujours, mais elles vantent son éblouissante beauté et son royal éclat.

Vers l'année 1400 il se produisit un revirement dans les idées qu'on avait au sujet de la femme, et une réaction se manifesta contre la conception trop lyrique et trop amoureuse de leur personne. C'est principalement Christine de Pisan qui, dans ses écrits, a insisté sur la dignité de la femme et le prix de ses vertus. Elle gagna de nombreux adeptes, surtout quand le duc d'Orléans, frère du roi Charles V, s'était déclaré le champion de sa cause. C'est alors que fut institué l'ordre de la Rose, présidé par Dame Vénus ou bien Dame Amour, trônant en majesté à l'égal d'une reine [3]).

1) Kristeller, op. cit., pl. 6, 23, 24, 25. Kohlhaussen, op. cit., Nos 56, 56*a*.
2) Piper, op. cit., I, p. 248. Kohlhaussen, op. cit., p. 39.
3) Göbel, op. cit., I, p. 79.

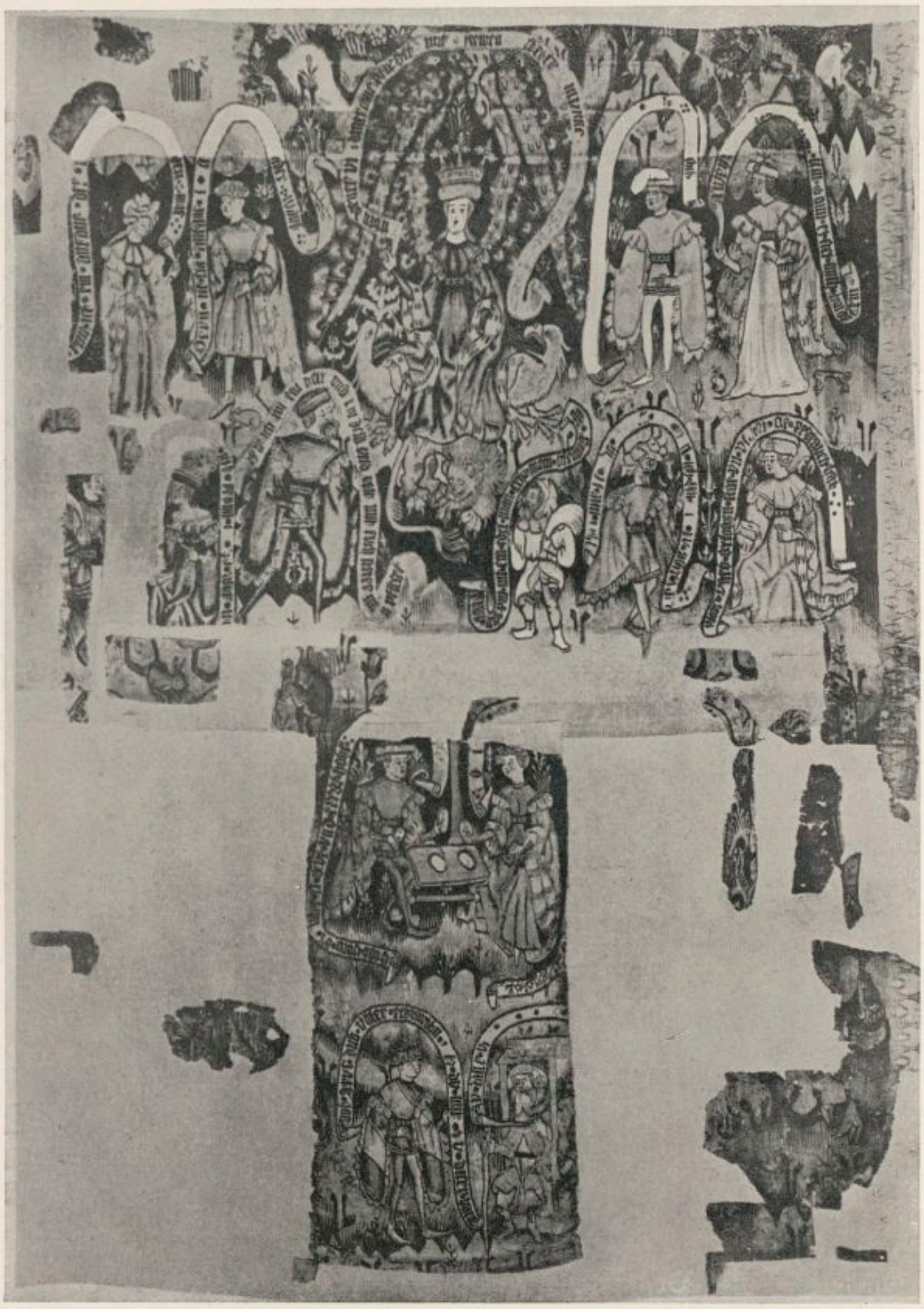


Fig. 446. Le Jugement de Dame Amour. Fragments d'une tapisserie franconienne du début du 15e siècle, à l'Hôtel de ville de Ratisbonne.

Cependant, ce n'est pas de cette époque que date la conception de ce personnage allégorique. Déjà dans le calendrier d'un psautier écrit vers 1200 à Fécamp, en Normandie, qui se trouve aujourd'hui à la Bibliothèque Royale de La Haye, la Reine Amour apparaît comme l'image du mois d'avril [1]). Sur les coffrets de facture germanique, on rencontre Dame Amour à partir de l'année 1300 environ [2]). On la trouve aussi sur des coffrets d'ivoire français, sur un manche de poignard, sur un fragment d'ivoire sculpté provenant peut-être d'un miroir, qui est dans la manière des Embriachi de Venise, et sur un petit lustre rhénan.

Fig. 447. Le Dieu Amour dardant ses traits. Ivoire français du 14e siècle. Musée du Louvre. Photo Giraudon.

Enfin, il existe plusieurs spécimens qui prouvent que le sujet faisait partie du répertoire de la décoration des demeures princières.

Parmi les fresques des dernières années du 14e siècle, provenant du Château de Lichtenberg en Tyrol et conservées actuellement au Musée d'Innsbrück, il s'en trouve une où l'on voit, à côté de la Roue de la Fortune, „Frau Minne" assise, couronnée, tenant un arc et une flèche; près d'elle deux nobles dames sonnent de leurs luths (fig. 227).

Finalement, il est probable que la tapisserie se sera inspirée également des idées propagées par Christine de Pisan. Parmi les tentures qui ont appartenu au roi Charles VI et qui furent vendues en 1422 aux Anglais, il est fait mention d'une pièce où figuraient „la Déesse d'Amour et plusieurs personnages d'Amour".

Des premières années du 15e siècle date une tapisserie franconienne, actuellement à l'hôtel de ville de Ratisbonne, œuvre très importante malgré son état de conser-

1) A. W. Byvanck, Les principaux manuscrits à peintures de la Bibl. Royale des Pays-Bas etc., Paris, 1924, p. 12.

2) Kohlhaussen, op. cit., Nos 31, 33, 40, 54, 56?, 105, fig. 19. Berliner, op. cit., No 74, pl. 33, Katalog der Ausstellung von alter Kunst aus Mittelrheinl., 1927, No 118.

vation peu satisfaisant; elle a pour sujet le Jugement de Dame Amour (fig. 446). Celle-ci est représentée assise au centre, ayant tout le caractère d'une reine; son trône est formé par deux aigles, et ses pieds sont posés sur un lion. Des chevaliers, des seigneurs, plusieurs couples et un nain, qui l'entourent, ont près d'eux des banderoles avec les paroles que l'artiste leur met dans la bouche, mais la plupart de ces textes sont tellement mutilés qu'ils sont indéchiffrables [1]).

Fig. 448. Allégorie de l'Amour. Tapisserie flamande d'environ 1520. Ancienne collection Held.

Sur une tapisserie allemande remontant environ à la même époque, que nous avons reproduite dans notre premier volume (fig. 63) à cause des jeux et divertissements qui y occupent une place très prépondérante, on discerne, à droite, dans un petit enclos, une figure couronnée, assise et entourée de différents personnages, qui semble une représentation de Dame Amour rendant la justice, à peu près comme dans la tapisserie de Ratisbonne. Près d'elle sont ses courtisans, dont un tient une pomme, ensuite des couples amoureux et une femme qui s'empare d'un vieillard et d'un jeune homme. Des textes très simples se lisent sur des banderoles [2]).

Enfin, notre premier volume donne la reproduction partielle (fig. 3) d'une tapisserie française de la fin du 15e siècle, où figure Vénus comme une reine entourée de ses courtisans.

Les miniaturistes ont mis un peu plus de variété dans leurs images de Dame Amour. Ils ne la placent pas toujours sur un trône, mais ils la représentent à cheval, tirant de l'arc, ailée, adorée par des jeunes femmes. Elle apparaît aussi comme un juge, ou encore entre deux aigles.

---

1) F. v. d. Legen u. A. Spamer, Die altdeutschen Wandteppiche im Regensburger Rathause, Ratisbonne, 1910. O. Doring, Die Wandteppiche im Regensburger Rathaus, Ratisbonne 1910. Kurth, op. cit., p. 24, pls. 250—252.

2) Kurth, op. cit., p. 230, pl. 107.

Le dieu Amour n'est pas le même personnage que cet „Amor" qui passa de l'antiquité à la Renaissance, sans laisser beaucoup de traces dans l'art du Moyen Âge. En France, tant dans la littérature, à partir du 12e siècle, que dans l'art du 14e, le dieu Amour tient une place très importante. La „Fable dou Dieu d'Amour" est le plus ancien document littéraire qui lui soit consacré, mais il est aussi une des figures principales du Roman de la Rose, et on le retrouve également dans le „Dit du Verger" de Guillaume de Machaut, dans l'„Épître au Dieu Amour" et dans d'autres écrits de Christine de Pisan [1]). Les miniatures qui illustrent ces textes comportent souvent l'image du Dieu Amour (voir un exemple Vol. I, fig. 151).

En dehors de la France le thème du Dieu Amour paraît être resté inconnu, ce qui peut sembler étonnant, vu la fréquence avec laquelle il apparaît dans ce pays.

Fig. 449. La Prise du Château d'Amour et le Dieu Amour. Ivoire français du 14e siècle. Ancienne collection Salting.

Parmi les ivoires français on rencontre un certain nombre de valves de miroir où figure le Dieu Amour entouré de couples amoureux, sur lesquels il darde généralement ses traits, à moins qu'il ne leur distribue des couronnes (fig. 447). Il est lui-même toujours couronné, parfois ailé, tantôt perché sur un arbre, tantôt debout ou assis sur un trône. On le découvre encore se tenant sur la partie haute du Château d'Amour, qu'il aide à défendre en décochant des flèches sur les assaillants (fig. 449, 450). Sauf sur les valves de miroir, le Dieu Amour n'apparaît que très rarement. Il se trouvait cependant taillé sur la selle de Raoul. comte d'Eu. De toute façon il ne semble pas que ce motif ait été employé en dehors du 14e siècle [2]).

Dans l'orfèvrerie du 14e siècle, le Dieu Amour était également un thème fort répandu; tant le duc d'Anjou que le duc de Bourgogne possédaient des fermoirs ornés de cette allégorie.

Les inventaires des biens de nombreux princes français contiennent des mentions au sujet de tapisseries avec des représentations du Dieu Amour. La liste s'ouvre, vers la fin du 14e siècle, par une tapisserie avec l'„Istoire du Dieu Amour dit des bergers", citée en 1393 dans les comptes du duc de Bourgogne. Viennent ensuite plusieurs tentures ayant appartenu au roi Charles VI, aux ducs et aux duchesses de Bourgogne, à la comtesse Marguerite de Flandre et à Valentine de Milan. Les sujets sont indiqués

1) Koechlin, op. cit., I, p. 399.
2) Koechlin, op. cit., I, p. 435, 441, 462; II, Nos 1068—81, 1202—4, 1221, 1275.
3) Koechlin, op. cit., I, p. 399, note 2.

de la manière suivante: Dieu d'Amour dans un château porté par un „Orliphant", Dieu d'Amour dans un château; Histoire de Dieu d'Amour; Dieu d'Amour avec Junon, Pallas et Vénus; Dieu d'Amour et plusieurs personnages d'Amour; Histoire de Dieu d'Amour; devise de Dieu d'Amour; etc. [1]).

Les exemplaires conservés jusqu' à nos jours sont peu nombreux et ne remontent pas à une époque aussi éloignée.

Dans l'ancienne collection Held, à Berlin [2]), se trouvait une tapisserie flamande d'environ 1520, dont le centre est occupé par un élégant jouvenceau portant ici le nom de Cupidon, qui a les yeux bandés, et qui tient des flèches et le flambeau de la vie. Il est entouré de nombreux personnages; près de lui sont des couples célèbres de l'Ancien Testament: Adam et Ève, David et Bethsabée, Samson et Dalila (fig. 448). Au Musée du Louvre, une tapisserie de la même époque, mais de moindres dimensions, provenant de la collection Charles-André, présente une figuration tout à fait analogue [3]); on y voit „Dame Idolâtrie" qui préside aux événements. Une autre tapisserie où figure également le Dieu Amour, appartenait à la collection Pierpont Morgan. Dans plusieurs de ces cas, la figure du Dieu Amour ressemble assez bien à celle d'„Amor".

Fig. 450. La Prise du Château d'Amour et le Dieu Amour. Ivoire français du 14e siècle. Musée National, Florence.
Photo Alinari.

Occupons nous à présent des autres allégories de l'amour, et en premier lieu du Château ou de la Forteresse d'Amour [4]), sujet particulièrement recherché par les tailleurs d'ivoire.

L'origine de cette allégorie est peu certaine. Tout naturellement, le cœur de la bien-aimée a été comparé à une forteresse que doit conquérir l'amant, dans plusieurs poèmes du Moyen Âge, entre autres dans ceux de Walter von der Vogelweide, où l'idée d'un combat proprement dit est encore absente. On rencontre celle-ci dans le

---

1) Dehaisne, Documents, p. 845. Guiffrey, op. cit., p. 40. Göbel, op. cit., I, p. 82.
2) N° 53 de la vente Held, tenue à Berlin, déc. 1929.
3) G. Migeon, Une tapisserie flamande du début du XVIe siècle, Les Musées de France, 1911.
4) R. S. Loomis, The Allegorical Siege in the Art of the Middle Ages, American Journal of Archeology, 1914, III, p. 255. Koechlin, op. cit., I, p. 404. Kurth. op. cit., I, p. 126. Kohlhaussen, op. cit., p. 55.

Roman de la Rose, et ensuite dans un poème allemand du deuxième quart du 14e siècle, intitulé „die Minneburg" (le Château d'Amour). Roland Patavin rapporte que pendant l'année 1214 eut lieu, près de Trévise, une sorte de fête symbolique en vue de laquelle avait été construit un château, à défendre par des damoiselles pendant que des jouvenceaux en faisaient l'assaut au moyen de fruits, de fleurs et de parfums, en guise de projectiles. Jusqu'ici l'allégorie est charmante, mais elle devient plutôt triviale quand l'auteur ajoute que c'est uniquement contre de l'or sonnant que le château se rendait. Il paraît que des spectacles de ce genre se sont maintenus jusqu'au milieu du 16e siècle en France et dans la Suisse française.

Fig. 451. La Prise du Château d'Amour. Ivoire français du 14e siècle. Musée National, Florence. Photo Alinari.

Dans l'art figuré, le Château d'Amour apparaît pour la première fois au 14e siècle. Il est vrai qu'une des miniatures du Psautier de Peterborough, qui fut enluminé en Angleterre vers le milieu du 13e siècle, et qui se trouve aujourd'hui à la Bibliothèque Royale de Bruxelles, représente déjà un thème analogue, à savoir la „Forteresse de la Foi" [1]). Or, la correspondance presque complète avec les illustrations postérieures du Château d'Amour nous porte à croire qu'elle répète une figuration de l'attaque de ce château, qui devait donc déjà exister à cette époque.
D'ailleurs, le motif de l'assaut du Château d'Amour a joui au 14e siècle d'une faveur si extraordinaire, que nous sommes justifiés de lui vouloir découvrir des précédents.

Parmi les représentations que nous en connaissons, les ivoires sont bien plus nombreux que les autres. Nous avons déjà eu l'occasion de les signaler à propos des représentations du tournoi qui n'y manque jamais (Vol. I, p. 144 et suiv., fig. 128 et planche). Ils se rencontrent en grande abondance, tant comme ornement des valves de boîtes à miroir (fig. 449, 450, 451), que de coffrets et même de selles [2]). Comme nous venons de le dire, il y a des cas où le Dieu Amour contribue lui-même à la défense du château.

Ainsi que l'observe M. Koechlin, on pourrait s'étonner de la fureur guerrière qui caractérise la plupart de ces scènes. Elles figurent généralement de véritables batailles,

1) J. van den Gheyn, Le Psautier de Peterborough, Haarlem, s.d., pl. 31.
2) Maskell, op. cit., p. 4. Dalton, Catal. Ivories Brit. Mus., Nos 381, 382. Koechlin, op. cit., I, p. 442, 462; II, Nos 1082—91, 1100—1108, 1166, 1179, 1205—7, 1281—85, 1293.

Fig. 452. Hommes sauvages attaquant le Château d'Amour. Tapisserie alsacienne du début du 15e siècle. Musée Autrichien, Vienne. Photo Reiffenstein.

se prolongeant jusque dans l'intérieur de la forteresse, et dans lesquelles les chevaliers ne prennent ancunement en considération qu'ils se trouvent aux prises avec le sexe faible. Quelques exceptions nous font comprendre cependant que nous avons affaire ici à une déformation du motif véritable, qui s'accorde d'ailleurs avec la description de la fête de Trévise de 1214. Dans deux ivoires — un au Louvre, un autre dans la collection Sulzbach — les chevaliers sont armés de branches de rosier, et s'il existe beaucoup de spécimens où les armes sont offensives et meurtrières, c'est que l'intérêt qu'on portait aux tournois aura entraîné les artistes et influencé le goût de leurs clients. Enfin, dans un ivoire du Musée de Hambourg, le combat pour le Château d'Amour finit par le rapt de celles qui en avaient assumé la défense.

La prise du Château d'Amour etait devenu un sujet familier aux orfèvres et aux émailleurs. Le duc d'Anjou possédait un gobelet émaillé où se voyait un château que deux hommes „assaillent de fleurs et de rosettes" et que défendent trois dames. Il possédait également une fontaine d'argent en forme de château défendu par des dames et attaqué par des hommes. Un fragment d'une composition analogue s'observe dans une plaque d'aumônière en argent, au Musée de Saint-Lo [1]).

C'est du Nord de la France qu'est peut-être originaire un coffret datant du milieu du 14e siècle qu'on voit au Musée de Turin, et qui comporte, parmi de nombreuses figures, celles de deux hommes sauvages attaquant le Château d'Amour défendu par deux dames [2]).

Il va de soi que le Château d'Amour se rencontre aussi parmi les miniatures [3]). Faut-il reconnaître ce même thème dans la décoration d'un coffret sculpté, travail du Haut-Rhin de la première moitié du 14e siècle, appartenant à la collection du

---

1) Koechlin, op. cit., I, p. 403.
2) Kohlhaussen, op. cit., Nº 162. L. Venturi, Un cofanetto francese del Trecento, Dedalo, I, 1920, p. 515.
3) Lacroix, Sciences, fig. 344. G. Karpeles, Allgemeine Gesch. der Litteratur, I, Berlin, 1891, p. 421.

Fig. 453. Le Jardin d'Amour. Estampe allemande du 15e siècle. Photo Treue.

prince de Sigmaringen? Toujours est-il que cette composition, mettant en scène plusieurs personnes qui tentent de pénétrer dans une tour au moyen de diverses échelles, est assez peu usuelle [1]).

Du 15e siècle nous connaissons un exemple allemand parmi les petites terres-cuites [2]). Pendant ce même 15e siècle l'Assaut du Château d'Amour était assez répandu dans la décoration profane. De cette époque datent aussi plusieurs autres exemples dans les pays germaniques, où nous avons vu que le sujet n'avait été représenté que rarement pendant le 14e siècle, alors qu'il était déjà très en faveur en France.

On le rencontre toutefois dans deux fresques suisses datant de ce siècle; l'une provient du cloître des chanoines de Constance et est conservée actuellement au Musée Rosengarten de cette ville, l'autre fait partie de la décoration peinte de la maison appelée „Haus zur Zinne" à Diessenhofen [3]).

---

1) Kohlhaussen, op. cit., N° 39.
2) Bode u. Volbach, op. cit., pl. 7[4].
3) Kohlhaussen, op. cit., p. 79. Escher, Wand u. Decken Malerei, p. 45.

Fig. 454. Le Jardin d'Amour. Estampe allemande du 15e siècle. Photo Treue.

Mme Kurth signale quatre tapisseries qui représentent des hommes sauvages faisant l'assaut du Château d'Amour. Elles les croit exécutées en Alsace dans le premier tiers du 15e siècle; deux se trouvent au château de Waestbourg, la troisième est au Musée de Nuremberg (fig. 452) et la quatrième au Musée Autrichien de Vienne [1]).

Quant à des tapisseries françaises, nous n'en connaissons aucune qui soit parvenue jusqu'à nous, mais nous en trouvons des mentions dans deux inventaires. Les sujets de ces tentures y sont invariablement désignés comme „damoiselles qui défendent le chastel''; c'est le cas, par exemple, pour l'inventaire de Philippe le Hardi, duc de Bourgogne, de 1404, et pour celui de sa veuve Marguerite de Flandre, daté de l'année suivante, où il s'agit très probablement de la même pièce [2]). Il n'y a aucune raison de croire que les assaillants fussent des hommes sauvages, dont les images n'étaient d'ailleurs pas très en faveur en France.

Le Jardin d'Amour est un thème dont l'apparition n'est pas antérieure au 15e siècle et qui ne semble pas avoir été populaire en dehors de l'Allemagne et de l'Italie. Nous ne saurions dire quelle a été l'origine de cette image assez répandue dans la suite. La deuxième partie du Roman de la Rose contient des passages qu'on pourrait rattacher à cette conception. Toutefois le Jardin d'Amour ne s'y trouve pas décrit clairement, et on ne remarque aucune correspondance entre le texte du poème français du 13e siècle et les représentations allemandes et italiennes du 15e.

Le Jardin d'Amour — ou Liebesgarten — n'est pas, à proprement parler, un lieu où l'on se rencontre pour causer et jouir de l'amour, mais c'est une allégorie assez analogue au Château d'Amour. Evidemment il s'y trouve des amoureux, mais ce jardin est une sorte de pays du rêve de l'Amour, avec une signification abstraite.

---

1) Kurth, op. cit., pl. 114—119.
2) Dehaisne, Documents, p. 908. Guiffrey, op. cit., p. 40. Göbel, I, p. 82.

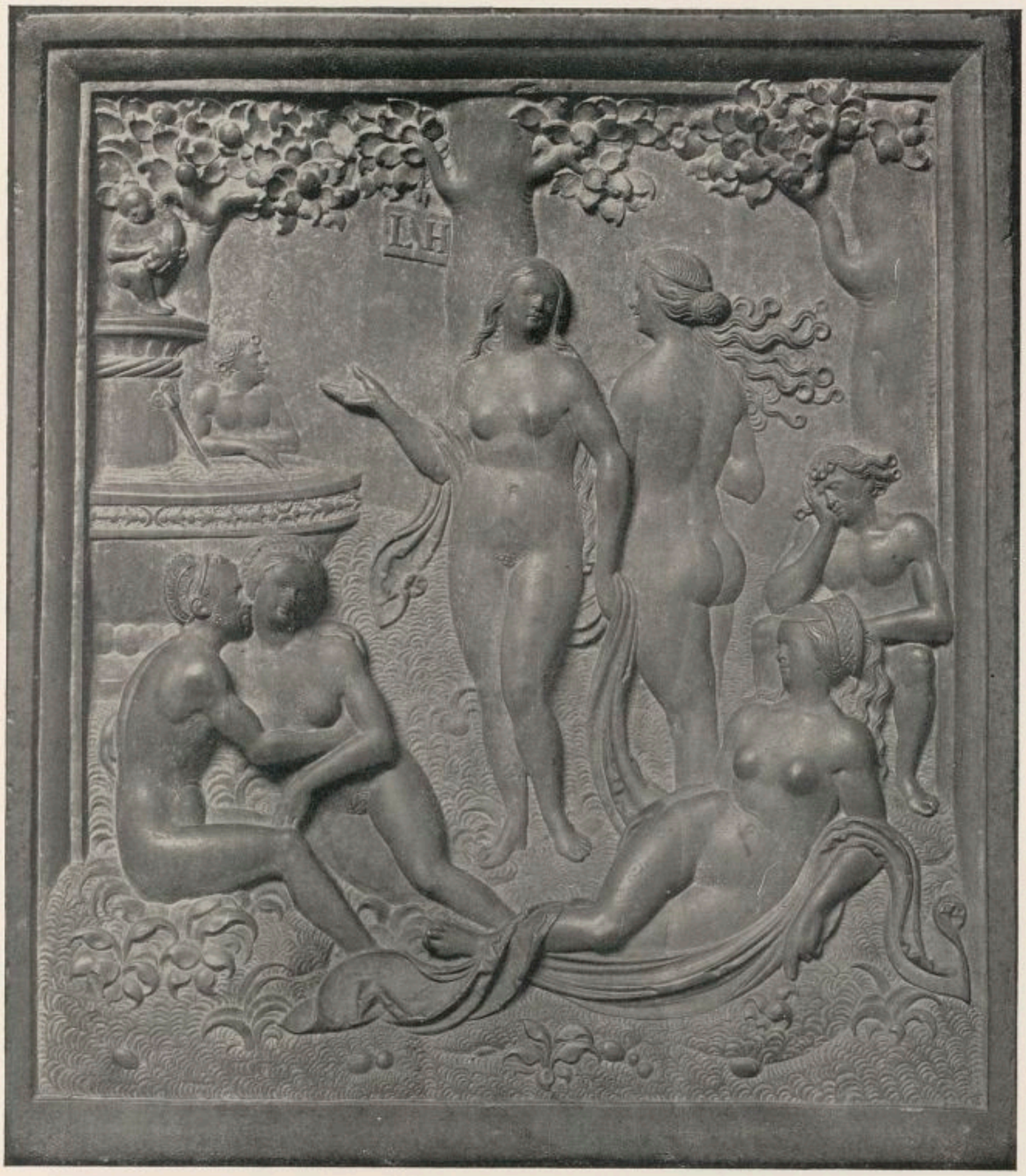


Fig. 455. Le Jardin d'Amour. Relief en pierre par Loy Hering. Kaiser Friedrich Museum, Berlin.
Photo Staatl. Bildstelle.

A cause de la présence des couples qui animent le Jardin d'Amour, il est parfois difficile de ne pas le confondre avec des scènes de genre où figurent des amoureux. Il reste pourtant toujours ce léger cachet de l'irréel, qui imprime à notre sujet le caractère d'une vision trop belle pour être conforme à la vérité matérielle.

Il nous paraît assez vraisemblable que le désir d'idéaliser l'amour humain aura amené ici une transformation d'une allégorie religieuse en une représentation profane, et qu'on devra donc chercher l'origine du Jardin de l'Amour humain, avec ses images de la Vierge, du petit Jésus et des saints, dans le Jardin du Paradis, sujet très rare mais qui a donné lieu à quelques compositions charmantes.

Fig. 456. Le Jardin d'Amour. Plateau de maternité florentin de la première moitié du 15e siècle. Ancienne collection Figdor, Vienne.

Parmi celles-ci, nous citerons une miniature tyrolienne de la première moitié du 15e siècle, qui est au Ferdinandeum d'Innsbruck, et un tableau de Stefano da Verona, dans la Galerie de sa ville natale [1]). Mais le plus beau spécimen est, sans aucun doute, le petit panneau de l'école rhénane, des premières années du 15e siècle, dans la galerie de l'Institut Staedel à Francfort-sur-le-Mein. Incontestablement, le peintre a traité ce thème spirituel selon une tendance séculière si nettement marquée, qu'on pourrait se demander s'il s'agit réellement du Paradis, et non d'un vrai jardin où se trouvent réunis d'heureux et élégants mortels. Est-ce vraiment la Madone qui lit dans un livre, près de cette table sur laquelle s'étalent quelques friandises? Est ce l'Enfant Jésus qui se divertit à tirer des sons d'une cithare? Et faut-il reconnaître des saints et des saintes dans ces jeunes élégants et dans ces dames dont une cueille des fruits, tandis qu'une autre joue avec de l'eau et qu'une troisième amuse le petit garçon? Si c'est là un Jardin céleste, le peintre doit tout au moins avoir connu le Jardin d'Amour.

Il est intéressant de noter qu'il existe de ce tableautin de Francfort une réplique ancienne; c'est un relief en bois, au Victoria and Albert Museum de Londres.

Sur les tapisseries, les couples réunis dans un jardin paraissent généralement

---

1) Van Marle, op. cit., VII, fig. 171 et pl. à la p. 282. V. aussi le petit relief en terre cuite au Musée historique de Francfort-sur-le-M., Bode u. Volbach, op. cit., pl. VI[6].

trop absorbés par les agréments matériels de la vie pour qu'on puisse y voir autre chose que des amoureux jouissant des plaisirs de la campagne, sujet dont nous nous sommes occupé dans le volume précédent; cependant, les Musées de Bâle et de Nuremberg possèdent quelques pièces qui se rapprochent de notre thème.

Comme exemples allemands de la représentation du Jardin d'Amour, appartenant au 15e siècle, nous ne saurions citer que deux estampes et un dessin. Ce dernier, peu connu, est l'œuvre d'un anonyme et a fait partie de la collection von Lanna à Prague[1]). Par contre, les gravures méritent une place parmi les productions les plus estimées de l'art graphique allemand de cette époque; elles ont assuré la réputation de leur auteur, qui est toujours désigné comme „Meister der Liebesgarten" (fig. 453, 454). La plus grande comporte des couples assez nombreux; l'autre traite le même sujet, mais la composition est beaucoup moins élaborée.

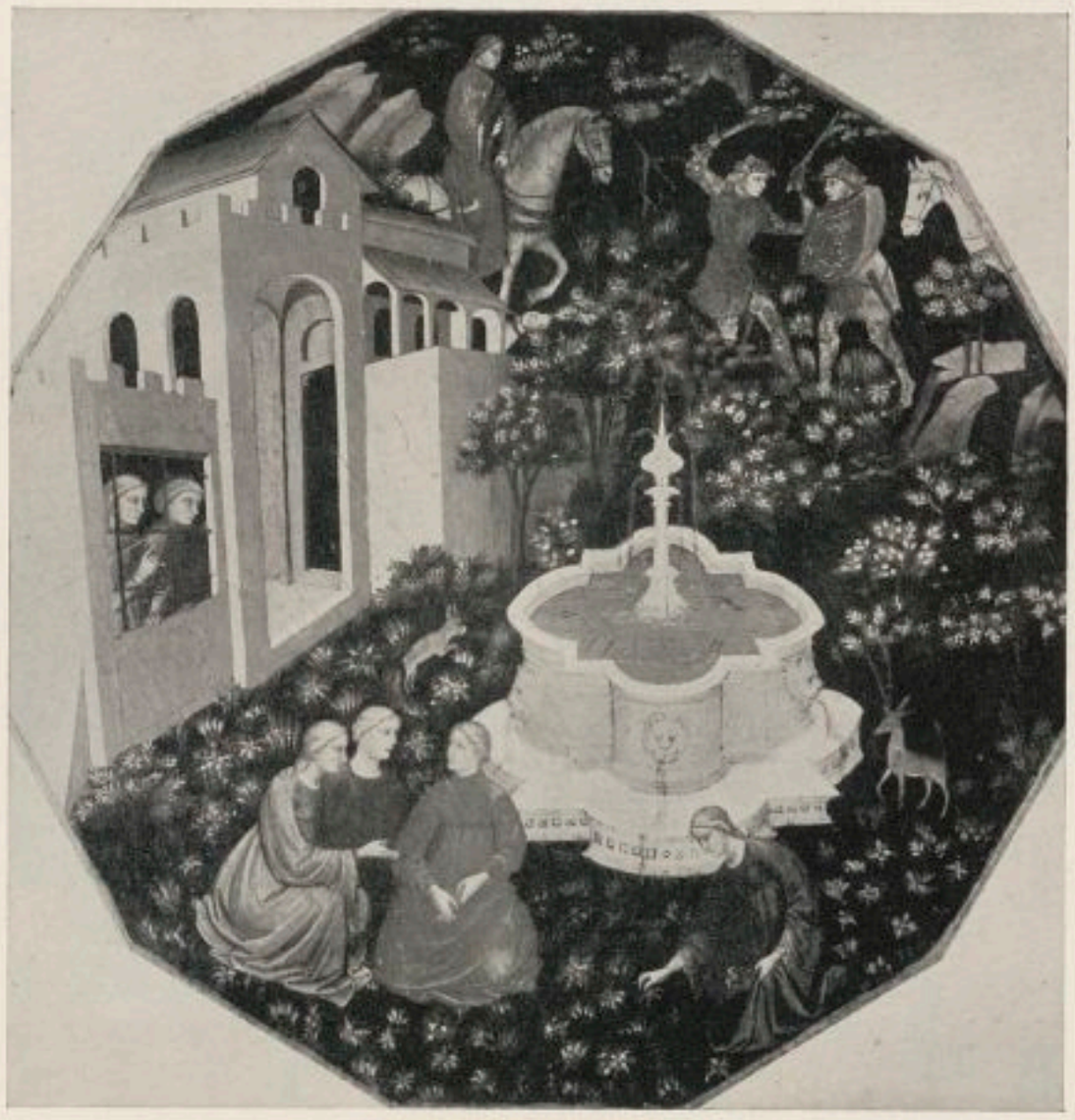


Fig. 457. Le Jardin d'Amour. Plateau de maternité par Marcotto di Nardo. Collection Lichtenstein, Vienne.

Il nous faut bien constater une fois de plus que la démarcation entre l'image de la réalité et l'allégorie est très subtile. Ainsi, il nous semble que le Jardin d'Amour que représente une estampe de Wolf Hammer n'appartient plus à la sphère de l'abstraction, bien que les détails symboliques n'y manquent pas.

Dans les représentations allemandes du 16e siècle, le thème du Jardin d'Amour devient à la fois plus érotique et plus allégorique. Il existe, par exemple, un petit relief en pierre, de Loy Hering, au Musée de Berlin, qui ne se prêterait pas du tout à être interprété autrement que comme une vision irréelle (fig. 455) [2]). Déjà la nudité des sept personnages qui composent le groupe, la présence d'une fontaine dont nous étudierons plus loin la signification, et le cupidon qui est perché sur celle-ci, impri-

1) Meder, Handzeichn., XII, pl. 1366.
2) Sauerlandt, op. cit., fig. 74. Bange, op. cit., pl. 20.

ment à cette œuvre le caractère net d'une allégorie. Il en est de même d'un tableau de Lucas Cranach, dans la collection Weissenberger à Dresde, où les habitants du jardin sont nus; ils se baignent, parlent entre eux, ou dansent autour d'un oranger; la présence de couples amoureux donne à cette peinture un aspect paradisiaque [1]). Un beau tableau dans lequel Cranach traite le même sujet est consavé à la Galérie Nationale de le Norvège, à Oslo. C'est aussi le cas de la xylographie par laquelle Beham a illustré le signe du zodiaque Vénus, et où figurent des couples amoureux en trop grand nombre pour que le spectateur ait l'impression que l'imagination de l'artiste se soit représenté une scène réelle. Des couples se promenant dans le Jardin d'Amour, autour de la fontaine symbolique, constituent également le sujet d'une des illustrations exécutées par Schäufelein pour l'édition allemande de Boccace.

Fig. 458. Le Jardin d'Amour. Plateau de maternité. École florentine de la première moitié du 15e siècle. Collection privée.

Dans les exemples italiens de la représentation du Jardin d'Amour, la fontaine est assez régulièrement le rendez-vous des amoureux. Un des spécimens les plus charmants et les plus anciens — antérieur même aux premières représentations allemandes, — est la peinture décorant un plateau de maternité, travail florentin d'environ 1440, qui se trouvait dans l'ancienne collection Figdor, à Vienne (fig. 456) [2]).

Une peinture très importante du Jardin d'Amour est conservée à la galerie de tableaux de l'université de Yale, à New-Haven (Etats-Unis). C'est un panneau de coffre de mariage qu'on a attribué à l'école de Gentile da Fabriano, mais qui nous semble plutôt florentin, du milieu du 15e siècle environ [3]). Nous voyons, dans cette allégorie, qu'un couple pénètre dans le jardin qui est rempli d'heureux amants dansant

1) Pantheon, Nos 1930, p. 498.

2) Schubring, op. cit., No 93, pl. 14. Van Marle, op. cit., IX, p. 105, fig. 68.

3) O. Sirén, Descript. Catal. of the pictures in the Jarves coll., Yale University, New Haven etc., 1916, No 67. Van Marle, op. cit., VIII, p. 304 avec bibliographie. R. Offner, Italian primitives at Yale University, New Haven, 1927, p. 23, fig. 13—15. Nous ne voyons aucune raison pour attribuer ce charmant tableau au médiocre Paolo di Stefano, comme le propose, non sans hésitation, M. Offner.

Fig. 459. Le Jardin d'Amour. Miniature française du 15e siècle. Bibliothèque de l'Arsenal, Paris.
Photo Giraudon.

une ronde; près de la fontaine, dominée par Cupidon, on reconnaît Dante, Pétrarque et Boccace. Le char de Diane, attelé de deux cerfs blancs, fend les airs. On y distingue encore d'autres épisodes symboliques, notamment deux amants pris dans un filet et „Amor" décochant une flèche.

Cette belle peinture est la représentation la plus importante que nous ayons du Jardin d'Amour, mais le motif a été utilisé bien des fois pour la décoration de plateaux de maternité (fig. 457, 458) et de coffres de mariage. Un panneau de cassone, peint à Florence dans la première moitié du 15e siècle, avec une fontaine dans le jardin allégorique, appartient à la collection du baron de Hirsch, à Francfort-sur-le-Mein. Deux cassoni, avec décoration sculptée en relief, travail de la région de l'Adige et datant du 15e siècle, qui nous fournissent d'autres exemples de ce même motif, se trouvent respectivement au Musée d'art industriel de Berlin et au Musée de Cluny à Paris. Un autre, décoré de peintures de l'école de Ferrare de la fin du 15e siècle, a fait partie de la collection Piot, à Paris [1]). Une des gravures florentines connues sous le nom d',,Otto-prints", qui nous montre un seigneur et une dame faisant de la musique près d'une fontaine, tandis qu' une autre dame tient une fleur et que deux amoureux qui s'embrassent occupent le fond, peut être considérée comme un abrégé du Jardin d'Amour. Enfin nous discernons encore ce même motif dans un détail de la fresque du Triomphe de Vénus, par Cossa, au palais Schifanoia de Ferrare.

1) Schubring, op. cit., Nos 743, 744, pl. 148, No 571.

En France le sujet n'était pas absolument inconnu. Il apparaît même, quoique sous une forme très simple, sur une belle miniature du 15e siècle, illustrant les écrits de Loyset Lyedet, dans un codex de la biliothèque de l'Arsenal (fig. 459) (Ms. fr. 5072, fol. 71 v°): une dame et un seigneur, accompagnés d'un petit chien, sont assis dans un beau jardinet auquel la présence d'une fontaine prête un caractère symbolique. D'ailleurs, il semble assez probable que le nom de „Verger d'Amour", sous lequel on désignait certaines tapisseries françaises du 15e siècle, et notamment une tenture qui appartenait au roi Charles VI et qui fut vendue en 1422, désigne cette même allégorie.

Fig. 460. La Fontaine de Jouvence. Ivoire français du 14e siècle. Musée du Louvre.
Photo Giraudon.

Un exemple très tardif d'une représentation de ce sujet nous est fourni par un tableau du peintre néerlandais Paul Moreelse, né à Utrecht en 1571. Il se trouve à Pétrograd, au Musée de l'Ermitage.

La Fontaine de Jouvence est un sujet qui appartiendrait plutôt aux allégories de la vie humaine qu'à celles de l'amour, si la vigueur miraculeusement communiquée à ceux qui s'y baignent, ne servait pas exclusivement à prolonger les plaisirs des sens. Aussi cette allégorie doit-elle être considérée comme plus ou moins libidineuse, et si nous en rencontrons d'assez nombreux exemples, c'est parce que — comme nous l'avons déjà fait remarquer dans notre premier volume, — l'époque était loin d'être prude dans le choix des motifs ouvertement exposés.

La Fontaine de la Vie était un sujet très répandu dans l'art religieux; c'est une idée mystique dont les illustrations tardives se rapprochent d'ailleurs infiniment, comme aspect, de celles de la Fontaine de Jouvence [1]). La Fontaine de la Vie, sous sa forme la plus simple, se rencontre dans des mosaïques chrétiennes; de là, elle pénétra, comme motif de pure décoration, dans l'art du Moyen Âge, particulièrement en Italie [2]).

Sans aucun doute, la fontaine est un motif fort gracieux avec lequel le public était déjà familiarisé au moment où apparurent les premières représentations de la Fontaine de l'Amour.

---

1) V. le tableau de Jean Bellegambe, au Musée de Lille, Mâle, L'Art de la fin du Moyen Âge, fig. 48.
2) G. Soulier, Les Influences orientales dans la peinture toscane, Paris, 1924, p. 39.

Fig. 461. La Fontaine de Jouvence. Tapisserie alsacienne de la première moitié du 15e siècle. Musée de Colmar. Photo Christophe.

M. D'Ancona a démontré qu'il est fort possible que l'idée de la fontaine miraculeuse qui rend la jeunesse aux vieillards et la conserve aux autres, soit d'origine antique. Déjà Pausanias parle d'une fontaine où Junon se baignait pour conserver à son corps sa vigueur intacte et pour apparaître belle devant son époux. Selon d'autres auteurs, Jupiter changea la nymphe Juventa en une fontaine dont les eaux possédaient la propriété de rajeunir ceux qui venaient s'y baigner.

Dans la littérature du Moyen Âge, on voit la vertu miraculeuse de la fontaine augmenter encore; non seulement elle donne la jeunesse, mais elle est la source de la vie [1]). L'idée atteint une sorte d'apothéose dans le Roman d'Alexandre, où il est question de trois fontaines; on la retrouve dans la lettre du prêtre Jean, au 12e siècle, dans la Guerre de Troie de Konrad von Würtzburg, dans le poème du Dieu d'Amour, et dans les épopées d'Ogier le Danois et d'Huon de Bordeaux [2]).

1) E. Underhill, The Fountain of Life, Burlington Magazine, XVII, 1910, p. 99.
2) D'Ancona, L'Uomo, p. 25 et seq. Koechlin, op. cit., I, p. 396.

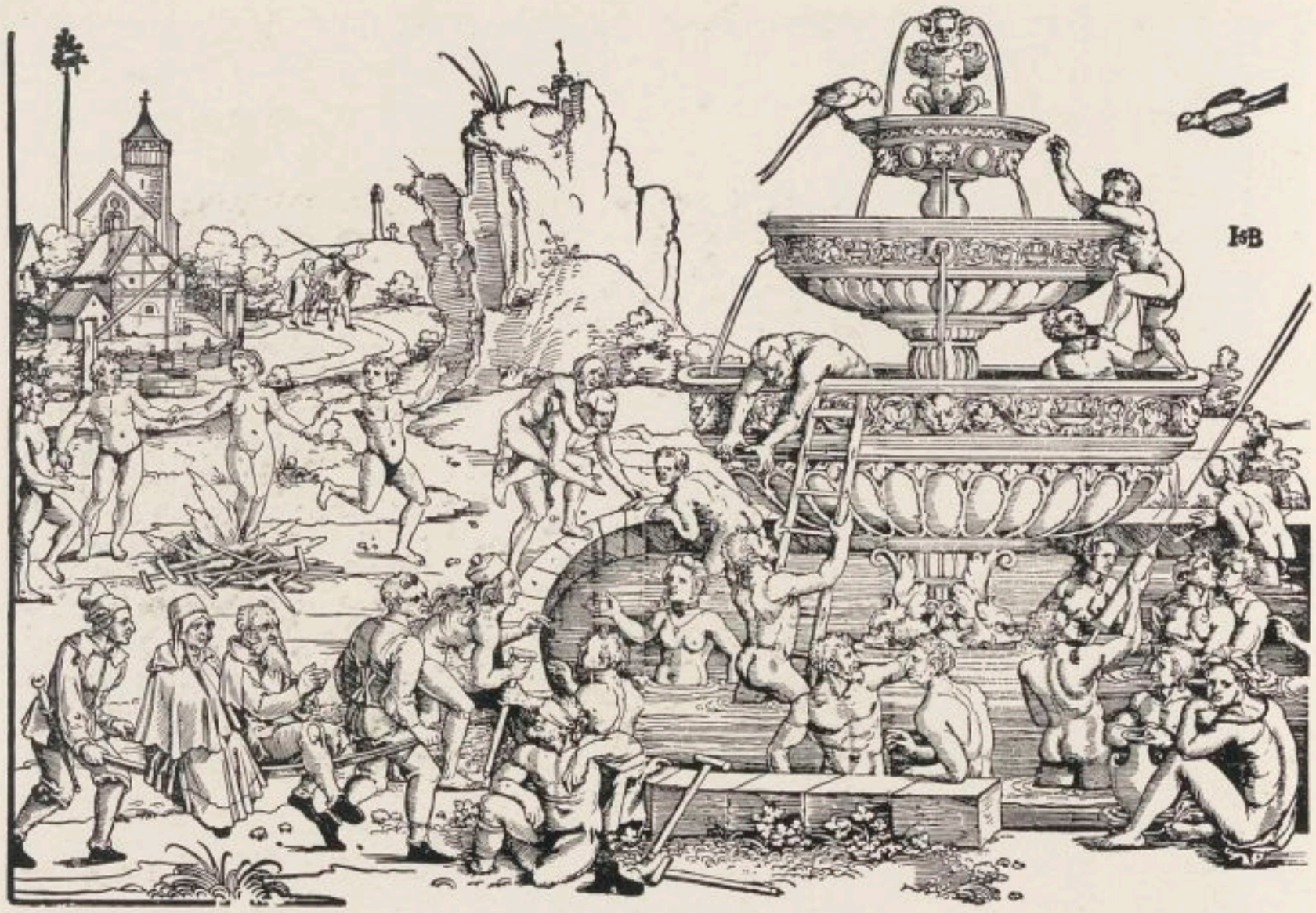


Fig. 462. La Fontaine de Jouvence. Gravure sur bois de Beham.

C'est donc surtout la littérature française qui a traité le motif de la Fontaine de Jouvence, et c'est l'art français qui en a fourni les exemples les plus nombreux et les plus anciens.

Aucune représentation toutefois ne paraît antérieure à une miniature du début du 14e siècle, dans un „Fauvel" de la Bibliothèque Nationale [1]). Même dans le cours de ce siècle, bien que les tailleurs d'ivoires français l'aient traité assez souvent, on ne peut dire que le motif de la Fontaine de Jouvence comptât parmi les plus répandus. M. Koechlin en cite une dizaine d'exemples [2]). On ne l'a rencontré

Fig. 463. La Fontaine de Jouvence. Terre-cuite allemande du 15e siècle. Ancienne collection Figdor, Vienne.

1) Koechlin, op. cit., I, p. 397.

2) Koechlin, op. cit., Nos 1067, 1151, 1163, 1215, 1281, 1282, 1283, 1284, 1300; I, p. 435, 440, 486, 491. Molinier, Catal. Iv. Louvre, No 108 Westwood, op. cit., p. 247. W. Maskell, Description of the Ivories

qu'une seule fois jusqu'ici sur la valve d'une boîte de miroir; il apparaît déjà plus fréquemment sur des coffrets et des plaques et, au 15e siècle, comme décoration de peignes. Dans la plupart de ces spécimens, la scène est très restreinte et se limite à l'image d'un bain où des personnages des deux sexes se tiennent ensemble. Nous trouvons une composition déjà plus intéressante, bien que l'exécution en soit d'une qualité inférieure, sur une plaque de carnet en ivoire, au Louvre (Koechlin, N° 1163): en plus des deux personnages dont les têtes apparaissent au-dessus du bord de la vasque, on y distingue, sous un édicule gothique, une femme et un homme; ce dernier se déshabille pour entrer dans l'eau. Plus bas, un vieillard est voituré par un autre sur une brouette jusqu'à la fontaine salutaire et un troisième arrive à cheval (fig. 460).

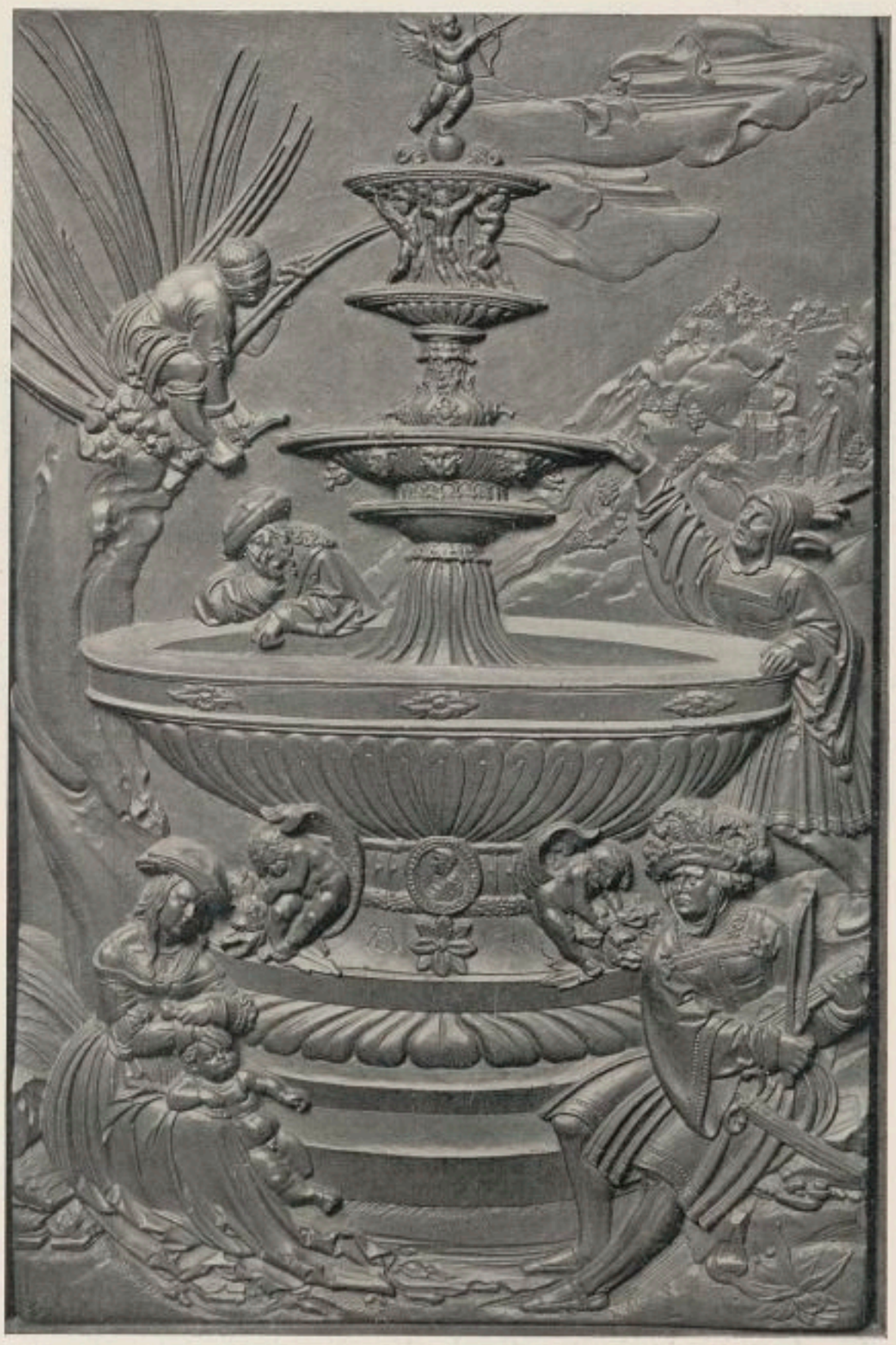


Fig. 464. La Fontaine de Jouvence à sec. Relief bavarois en bois de 1511. Kaiser Friedrich Museum, Berlin. Photo Messbild.

A partir du dernier quart du 14e siècle, nous trouvons des témoignages que le motif était appliqué en France à la décoration profane. Un document de l'époque nous apprend que la Fontaine de Jouvence figurait parmi les sujets dont Louis le Peintre orna en 1375 la Salle-le-Comte au château de Valenciennes [1]). Ensuite, des inventaires

etc. in the S. Kensington Museum, Londres, 1872, p. 88. Le coffret de l'ancienne collection Spitzer se trouve maintenant au Metropolitan Museum de New-York, La décoration du peigne du 15e siècle que M. Koechlin mentionne comme travail français (N° 1151) est parfois considérée comme piémontaise.

1) Dehaisne, Hist. de l'Art, p. 447.

Fig. 465. La Fontaine de Jouvence. Fresque piémontaise de la première moitié du 15e siècle au Château de Manta. Photo Alinari.

font mention de tapisseries sur le même thème ayant appartenu au roi Charles V (années 1379, 1389, 1393), à Charles VI, à Marguerite de Flandre (année 1405), à Valentine de Milan, et au duc d'Anjou. Des tisseurs bruxellois furent chargés en 1510 de restaurer les tapisseries du Trésor de Bourgogne, parmi lesquelles il y en avait une qui représentait la Fontaine de Jouvence. Au milieu du 16e siècle, des tentures comportant des images de la Fontaine sont signalées comme se trouvant au Château de Gaillon, mais rien ne permet d'affirmer qu'elles représentaient des fontaines allégoriques [1]).

Nous ne connaissons pas de tapisseries françaises avec de véritables représentations de la Fontaine de Jouvence conservées jusqu'à nos jours. Le Musée des Arts Décoratifs, à Paris, possède un fragment de la fin du 15e siècle, où l'on voit, près d'une fontaine, un homme et une femme se tenant par la main, et des cavaliers(?) La fontaine miraculeuse est devenue ici un emblème qui accompagne les couples amoureux. Nous en trouverons de nombreux exemples dans l'art allemand. Des tapisseries montrant la fontaine placée dans la verdure, avec des animaux et des chimères et même des sibylles, ont été exécutées à Tournai au début du 16e siècle [2]).

Dans l'art allemand, la Fontaine de Jouvence n'avait pas encore acquis une

---

1) Dehaisne, Documents p. 903. Guiffrey, op. cit., p. 40. Labartte, Invent. Göbel, I, p. 308; II, p. 288.
2) Göbel. op. cit., II, pl. 95, 321.

grande popularité au 15e siècle. Le plus ancien exemple que nous en rencontrions est une importante tapisserie alsacienne, exécutée pendant la première moitie du 15e siècle, qui se trouve au Musée de Colmar (fig. 461) [1]). La scène est complète; en plus de ceux qui se trouvent déjà dans l'eau bienfaisante, on amène sur des voitures et des brancards des malades qui ont grand besoin d'être rajeunis; il semble bien que l'artiste s'est laissé inspirer par quelque tableau ou miniature du miracle de la piscine de Béthesda. Une tapisserie suisse, du même sujet, au Musée de Bâle, et qui remonte au milieu du 15e siècle, représente des personnages avant et après la guérison [2]).

Fig. 466. La Fontaine de Jouvence. Gravure italienne de la fin du 15e siècle. Photo British Museum.

La Fontaine de Jouvence a inspiré plusieurs grands artistes allemands du début de la Renaissance. Ainsi Holbein, dans son cycle de sujets profanes, actuellement disparu, dont il décora la maison Hertenstein, avait représenté des vieillards voiturés par les véhicules les plus divers jusqu'à la vasque déjà encombrée [3]). Un autre tableau de sa main qui avait également pour sujet la Fontaine, se trouvait jadis, à ce qu'il paraît, au Palais royal de Lisbonne [4]). Dans une de ses xylographies, le même maître nous montre le bassin occupé uniquement par des cupidons dont quelques-uns recueillent l'eau dans des vases [5]). Le Musée de Berlin possède un tableau de Lucas Cranach, où des femmes seules subissent la cure du rajeunissement en se baignant dans une piscine: la mise en scène comporte les détails de leur pitoyable arrivée, mais l'ensemble a

1) Kurth, op. cit., II, pl. 124.
2) Göbel, op. cit., I, p. 91.
3) Holbein, Classiques de l'art, Paris, 1912, p. 156.
4) A. Seemann, Der Brunnen des Lebens von Hans Holbein, Zeitschr. f. bildende Kunst, Mai 1903.
5) W. Stein, Holbein, Berlin, 1929, fig. 47.

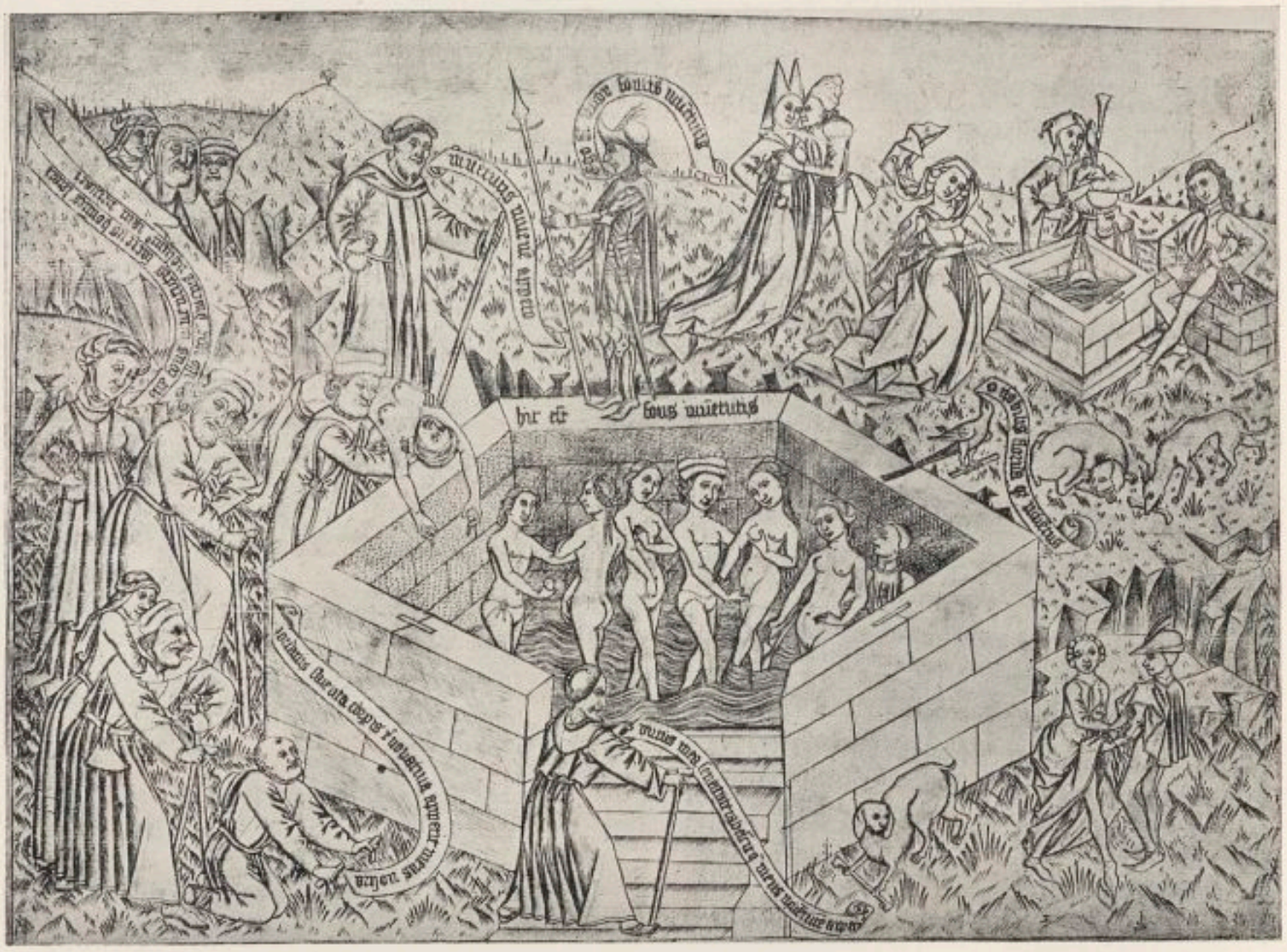


Fig. 467. La Fontaine de Jouvence. Estampe du „Maitre aux Banderoles".

tout le caractère d'une scène de bain ordinaire, à tel point que nous l'avons reproduite dans notre premier volume en traitant de ce sujet (fig. 503). La même constatation peut être faite à propos d'une table allemande peinte au 16e siècle, qui se trouve au Musée National de Munich: la baignade a lieu à côté d'autres divertissements champêtres tels que la chasse et le repas.

Dans la plupart des cas cependant, le thème conserve le cachet d'un événement extraordinaire et surnaturel. Sébald Beham a laissé une xylographie de la Fontaine de Jouvence qui compte parmi ses œuvres principales (fig. 462). On y voit comment on amène les vieillards, tandis que dansent, tout à côté, ceux qui sont revigorés. La fontaine est à quatre étages et fourmille de personnages grimpant de l'un à l'autre. La partie droite de la scène est occupée par un établissement de bains dont le portique est encombré de visiteurs; un grand nombre se tiennent d'ailleurs sur la terrasse formée par le toit. La gravure exécutée plus tard par le Néerlandais de Bry n'est en somme qu'une copie de cette œuvre de Beham.

Une autre xylographie attribuée à Beham présente l'aspect d'une caricature par la provenance de l'eau miraculeuse: elle est le fait d'un petit bonhomme qui se tient, au sommet de la fontaine, dans une attitude analogue à celle de la célèbre statuette

de Bruxelles. En outre, la source directe du liquide bienfaisant n'a pas la forme normale, mais est un grotesque. La fontaine se compose de deux vasques superposées; on y amène des vieillards des deux sexes, dont la situation s'améliore à vue d'œil, à telle enseigne qu'un couple assis sur le côté échange déjà des témoignages non équivoques d'une vigueur nouvelle [1]). Une petite xylographie allemande donne une image très réduite de notre sujet: un homme montant dans une vasque, à l'intérieur de laquelle est assise une femme nue [2]).

Un petit relief en terre cuite, exécuté en Allemagne au 15e siècle, dont il existe différents exemplaires, représente la Fontaine de l'Amour avec ses occupants qui sont une femme nue et un jeune galant, tandis que le petit garçon assis au milieu est probablement „Amor" (fig. 463)[3]). Un relief en bois de l'école bavaroise, qui porte le monogramme de Dürer et la date 1511,

Fig. 468. La Dame à la Licorne. Fresque du 15e siècle à l'ancien couvent du Buon Pastore, Viterbe. Photo Minist. Ed. Naz. Ital.

Fig. 469. La Chasse de la Licorne. Miniature anglaise du 14e siècle. Au British Museum. Photo du Musée.

1) E. Fuchs, Die Frau in der Karikatur, Munich, 1906. La planche à la p. 64 en donne un fac-similé.

E. Fuchs, Illustr. Sittengeschichte: Renaissance, Ergänzungsband, Munich, 1909, fig. 115.

E u. Volbach, op. cit., p. 96, pl. 7[3].

et qui se trouve au Musée de Berlin, laisse voir une Fontaine de Jouvence, du haut de laquelle „Amor" décoche sa flèche; elle paraît être à sec, car un homme se rend compte que l'eau manque, tandis qu'un autre, appuyé sur le bord, s'est endormi, et qu'un garçonnet, monté sur un arbre, y plonge son regard. Dans le bas, un seigneur joue de la viole devant une dame qui caresse un cupidon (fig. 464) [1]).

Fig. 470. La Chasse de la Licorne. Ivoire français du 14e siècle. Musée National, Florence. Photo Alinari.

Nous trouvons une variante de notre thème dans deux xylographies d'un anonyme allemand du 16e siècle, qui a imaginé le „Four de Jouvence", dont la chaleur produit le même effet salutaire que l'eau de la Fontaine [2]).

En traitant plus haut du Jardin d'Amour, nous avons rencontré à plusieurs reprises des couples amoureux près de la Fontaine. L'idée que son eau est miraculeusement propice aux amoureux, se trouve exprimée dans les représentations où nous voyons que des hommes la recueillent dans des vases, comme c'est le cas sur deux tapisseries franconiennes appartenant aux Musées de Munich et de Nuremberg [3]). Des couples amoureux près d'une fontaine se voient encore, avec un certain nombre d'autres figures, sur deux tapisseries du Musée de

Fig. 471. La Chasse de la Licorne. Coffret allemand du 15e siècle. Musée du Louvre. Photo Giraudon.

1) Sauerlandt, op. cit., p. 36.
2) Schmidt, Katalog. Geisberg Holzschnitt, Nos 1585, 1586.
3) Kurth, op. cit., III, pl. 282, 283b.

Munich, dont l'une date de la fin du 15e et l'autre du 16e siècle. Dans une tenture suisse du 15e siècle, au Musée de Sigmaringen, ce sont des couples d'hommes et de femmes sauvages qui sont groupés autour de la fontaine [1]).

Le couple près de la fontaine se retrouve encore dans un dessin allemand, à Brunswick, et dans plusieurs estampes, dont une de la main de Staer [2]).

Fig. 472. La Dame à la Licorne. Broderie alsacienne d'environ 1500. Musée de Bâle. Photo du Musée.

Les œuvres d'art italiennes qui représentent la Fontaine de Jouvence ne sont pas très nombreuses, mais il y en a de très importantes. Boccace, dans son „Amorosa Visione" (chap. 38), nous décrit un palais fictif dont le jardin est orné d'une magnifique fontaine richement décorée de figures, parmi lesquelles on pourra supposer qu'il y a des cupidons, mais le poète ne fait aucune allusion à des personnages qui se trouveraient dans la vasque. Cependant c'est en Italie, dans le charmant petit château de Poppi en Toscane, que nous rencontrons le premier exemple de la Fontaine de Jouvence appliquée à la décoration des demeures. Il n'en reste que quelques débris, dans la cour, à côté de la Roue de la fortune que nous avons mentionnée. Nous ne croyons pas que ces fresques puissent être postérieures au milieu du 14e siècle.

Un long intervalle sépare cette première apparition du motif de celles qui suivent.

La fontaine occupe une place relativement importante dans la fresque du Triom-

1) R. F. Burckhardt, Gewirkte Bildteppiche etc. im hist. Mus. zu Basel, Leipzig, 1923, fig. 44*a-b*.

2) Prestel Gesellschaft, VI, pl. 10. Willshire, op. cit., II, p. 318, 474. Schmidt, op. cit., N° 1355. Notre Vol. I, fig. 466 et 521. Cette dernière illustration, due au Hausbuch-Meister, représente la fontaine au milieu d'un groupe d'amoureux assez débauchés.

phe de la Mort, au palais Sclafani de Palerme, que nous avons décrite au chapitre précédent (fig. 402). Cette œuvre nous paraît appartenir à l'école lombarde du milieu du 15e siècle. On n'y aperçoit aucun personnage dans l'eau, mais des seigneurs, des dames et des musiciens, avec des allures de fous, sont groupés autour.

Plus intéressante encore est une fresque de la première moitié du 15e siècle, au château de Manta, à Saluces en Piémont [1]). Ici le sujet a été traité avec ampleur. Du haut d'une jolie fontaine gothique, „Amor" décoche ses flèches. La première petite vasque contient deux personnes nues, mais dans la vasque inférieure, plus grande, c'est un grouillement d'aspirants à la faveur du rajeunissement. Plusieurs se donnent déjà des marques évidentes de leur ardeur recouvrée; des vieillards se déshabillent et sont poussés dans le bain miraculeux, les ragoûtés reprennent leurs vêtements, et partent à cheval ou s'embrassent les uns les autres. Parmi ceux qui s'amènent, assis sur des mulets, on reconnaît un cardinal (fig. 465) [1]). Rosso le Florentin a donné une place à ce thème parmi les fresques dont il a decoré le palais de Fontainebleau [2]).

Fig. 473. La Dame à la Licorne. Estampe de l'école des Pollajuolo.
Photo British Museum.

La Fontaine de Jouvence apparaît aussi sur quelques cassoni du 15e siècle; un spécimen se trouve au Musée National de Florence (collection Carrand), et un autre, où le sujet est répété deux fois, au Musée Bardini. Sur une délicieuse miniature lombarde, illustrant le petit „Libro de Sphaera", à la Bibliothèque Estense, à Modène, on discerne huit personnages prenant le bain régénérateur dans la Fontaine entourée de musiciens [3]).

1) P. D'Ancona, Gli affreschi del Castello di Manta nel Saluzzese, L'Arte, VIII, 1905, p. 94. Van Marle, op. cit., VII, p. 190, avec bibliographie.

2) Kustenberg, op. cit., pl. 41, 63.

3) Il Manoscritto Estense „De Sphaera", Modène, 1914. Malaguzzi-Valeri, op. cit., III, p. 147. D. Fava, La Biblioteca Estense etc., Modène, 1925, p. 112.

Nous la retrouvons encore sur quelques gravures. Dans une de celles-ci, qui est florentine, la Fontaine occupe l'angle de la composition; celle-ci comporte des hommes sauvages, un centaure, des chasseurs et divers animaux; près de la fontaine, un homme et une femme s'embrassent, en présence d'un petit cupidon. Dans une autre, originaire de l'Italie septentrionale, le sujet est traité d'une manière plus expressive: des personnages nus se tiennent dans l'eau et autour de la fontaine; la femme au sommet de celle-ci symbolise sans doute Vénus, car elle est accompagnée de petits Amours (fig. 466).

Fig. 474. La Dame à la Licorne. École florentine du 15e siècle. Ancienne collection Spiridon, Paris.

Sur une estampe de la même école, qui offre une assez grande analogie avec la précédente, la vasque est occupée par des cupidons. On se rappellera que Holbein a suivi la même idée dans une de ses xylographies. Une gravure portant le monogramme A. G. et la date 1511 représente des baigneurs dans la vasque qu'entourent d'autres personnages [1]). Le thème figure enfin sur quelques autres objets appartenant à la Renaissance italienne, tels que des plateaux et des verres.

Dans les Flandres, la Fontaine de Jouvence n'apparaît que rarement. Le premier exemple qui nous paraît être flamand, bien que quelques-uns l'attribuent à un artiste allemand, est une estampe très intéressante au point de vue de l'art graphique. C'est une gravure du „Maître aux Banderoles", appelé également „Maître de 1464"; le sujet y est représenté avec une multitude de détails: des personnages se baignent, d'autres arrivent, ou sont amenés et poussés brutalement dans l'eau, d'autres encore mettent de l'empressement à témoigner qu'ils ont recouvré les forces de leurs jeunes années (fig. 467).

---

1) R. Kristeller, Sulle origini dell'incisione in rame in Italia, Archiv. stor. dell' arte VI, 1893, p. 392. Le Même, Ital. Niellodrücke und der Kupferstich des XV. Jahrh., Jahrb. f. Kunst u. Kunstwiss., 1894, p. 94. H. Delaborde, La Gravure en Italie avant Marc-Antoine, Paris, etc., 1883, p.53. Hind et Colvin, op. cit., p. 274, 275, fig. E II, 4, 5. Passavant, op. cit., V, p. 227.

Fig. 475. Allégorie avec la Licorne. Fresque de l'école de Pierin del Vaga, au Château Saint-Ange, Rome.
Photo Anderson.

Jérôme Bosch a peint la Fontaine dans le fond de son tableau des Délices terrestres, à l'Escurial. On la discerne également sur l'estampe de la Luxure, par Breughel le Vieux. Une gravure de Crispin de Passe, d'après Martin de Vos, est une variante sur le même sujet. Six femmes quasi nues essayent de rendre la vigueur à un vieillard, en l'aspergeant d'eau et en lui offrant des fruits et un breuvage; dans un angle de la composition, le même personnage est représenté se trouvant dans un lit avec une femme, et avec deux autres femmes à proximité.

Une fontaine au-dessus de laquelle se trouve un cupidon, est le motif central d'une tapisserie flamande du commencement du 16e siècle, au Victoria and Albert Museum [1]). Un couple amoureux, près de la fontaine, est le sujet d'une estampe d'Israël van Meckenem. Dans une autre, due à Alaert du Hameel, qui a tout l'aspect d'une caricature, et qu'on a crue imitée d'un dessin de Bosch, l'homme joue de la mandoline, un fou est assis à terre aux pieds de la dame, et le bassin est alimenté par une source toute naturelle que produit un petit garçon assis sur la colonne de la fontaine [2]).

Nous trouvons une représentation aussi inattendue qu'isolée de la Fontaine de Jouvence dans l'œuvre de l'artiste espagnol qui, aux environs de l'année 1400, décora le plafond de la Salle de Justice de l'Alhambra, à Grenade [3]). L'eau coule de la bouche d'un chien qui occupe le sommet de la colonne centrale; un homme et une femme se tiennent à côté de la vasque dans laquelle se baignent de petites figures nues. Le

---

1) Kendrick, op. cit., N° 18B.

2) Willshire, op. cit., II, p. 318. A. J. J. Delen, Hist. de la gravure dans les anciens Pays-Bas, etc., Paris-Bruxelles, 1924, pl. 66. K. Pfister, Hieronymus Bosch, Potsdam, 1922, fig. 18.

3) A. L. Mayer, Geschichte der spanischen Malerei, I, Leipzig, 1913, fig. 96.

reste de la fresque est occupé par des chasseurs à cheval poursuivant le gibier avec leurs chiens, et par des arbres et des oiseaux.

Les pages que nous avons consacrées, dans notre premier volume, à la licorne comme produit de la fantaisie du Moyen Âge et comme habitant des forêts mystérieuses, étaient écrites quand parut, de la main de M. Odell Shepard, „The Lore of the Unicorn" (Londres, 1930). Cet ouvrage cache une grande érudition sous une forme qui en rend la lecture très attrayante. Tout ce qu'on savait ou croyait savoir sur cet animal chimérique y est relaté. Nous y avons puisé d'assez nombreuses particularités, surtout concernant les sources littéraires, et nous le citons ici une fois pour toutes.

Fig. 476. La Dame à la Licorne. Fresque de Romanino au Château de Trente. Photo Alinari.

Pour ce qui regarde d'abord l'origine de la croyance à l'existence de la licorne, c'est le cas, si jamais, de se servir de l'expression consacrée et de dire qu'elle se perd dans la nuit des temps. On en a parlé en Orient bien longtemps avant le commencement de notre civilisation, et plusieurs endroits de l'Ancien Testament en font mention. Il est probable que la conception de son existence a pénétré dans la conscience du Moyen Age surtout par ce qu'en avait dit Pline, et par un ouvrage sur l'histoire naturelle connu sous le nom de „Physiologus", car la licorne apparaît dans presque tous les textes qui traitent de la zoologie au Moyen Âge et à la Renaissance, ainsi que dans de très nombreux récits de voyage et ouvrages cosmographiques, entre autres dans celui de Sébastien Münster qui était fort répandu (p. 1 et 1366 de l'édition de 1561).

Les croyances aux vertus médicinales que possédait la corne de cet animal imaginaire, à ses qualités comme antidote et comme préservatif contre les poisons, etc., ne rentrent pas dans le cadre de notre sujet [1]). Nous avons à nous occuper de la licorne uniquement comme symbole.

Bien que nous nous abstenions en général de parler des symboles religieux, il est nécessaire que nous nous arrêtions un instant à ce sens de l'image de la licorne. Le passage le plus important, à cet égard, est contenu dans le „Physiologus"; il a été amplifié et exposé par des auteurs postérieurs, et résumé par Honoré d'Autun dans son „Miroir de la Nature" [2]). Dans la chasse mystique de la licorne, dont les représentations sont nombreuses, le gibier figure le Christ Lui-même, la corne symbolise l'union du Christ et de Dieu, etc. La Vierge auprès de laquelle l'animal cherche un refuge serait la Madone, et le chasseur qui le poursuit l'ange Gabriël. La prise de la licorne serait alors une allégorie, soit de l'Incarnation du Christ, soit de l'Annonciation.

Fig. 477. La Dame à la Licorne. Médaille de 1447 par Pisanello.
Photo Alinari.

Dans une forme plus primitive et plus simple, cette chasse a été représentée sur une miniature du 12e siècle, qui se trouve dans un antiphonaire au monastère d'Einsiedeln; elle ne comporte que trois figures principales: la Vierge, l'Ange et la Licorne. Les chiens de chasse manquent; c'est un symbole qui ne fit son entrée que plus tard [3]).

Cet aspect de symbole religieux a valu à la licorne une place assez importante dans l'ornementation des églises. Elle figurait dans les mosaïques, actuellement dis-

1) Dans son traité sur les animaux, Albertus Magnus déclare ne connaître l'existence de la licorne que par ouï-dire. Il fournit à son sujet les renseignements usuels. Il parle encore d'un autre quadrupède — „Monoceros, qui doit être un animal composé de plusieurs animaux" — pourvu également d'une seule corne, et ensuite du poisson „Monoceros" avec une corne sur le front. Dans les éditions du 16e siècle, par exemple le „Thierbuch" publié en 1545 à Francfort-sur-le-Mein, il y a des illustrations aussi précises que fantastiques de toutes ces merveilles et de bien d'autres; le graveur a accordé aussi une corne au poisson „Aries Marinus" dont avait déjà parlé Pline.

2) Mâle, L'Art du XIIIe siècle, p. 57.

3) W. Molsdorf, Christl. Symbolik. der mittelalterl. Kunst., Leipzig, 1926, p. 23.

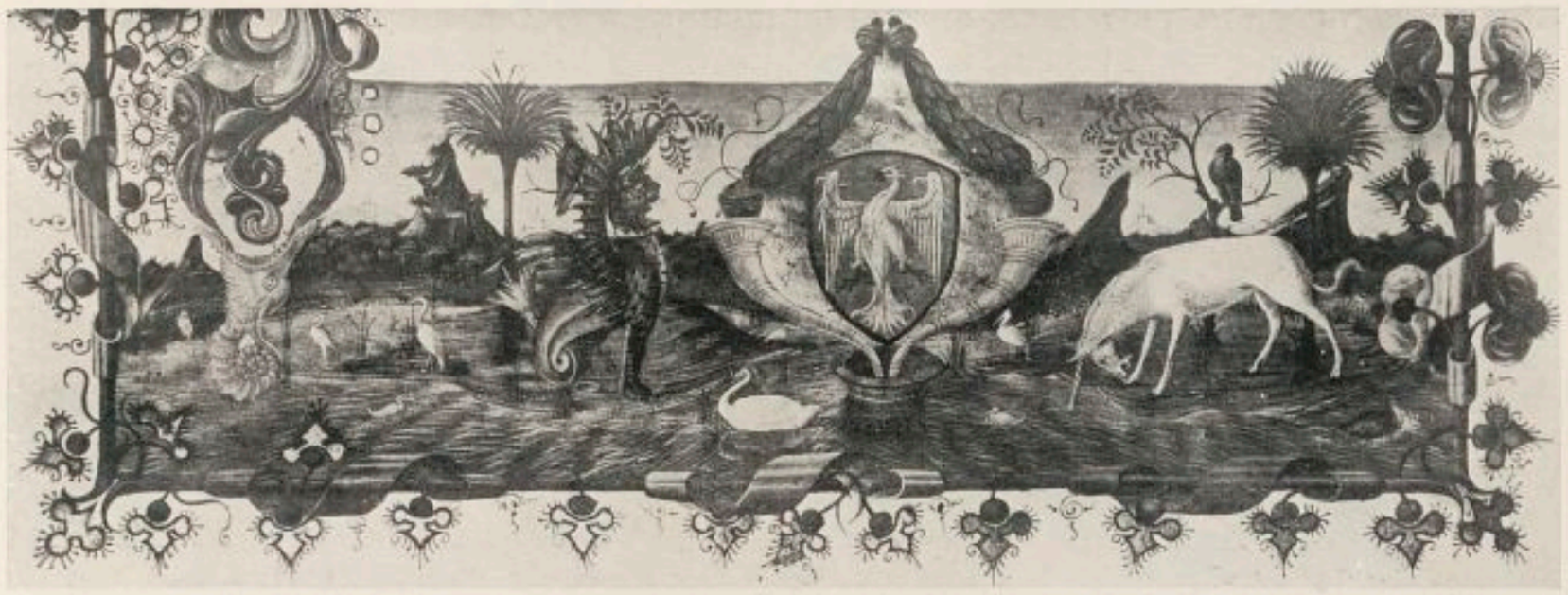


Fig. 478. La Licorne purifiant l'eau. Miniature de Taddeo Crivelli. Photo Cipriani.

parues, que Galla Placidia fit exécuter dans l'église Saint-Jean l'Evangéliste de Ravenne [1]). Elle apparaît également dans quelques miniatures byzantines illustrant des textes religieux [2]). Dans la décoration romane et gothique des églises, le motif revient souvent en France, en Allemagne, en Angleterre, et plus rarement en Italie, où on en rencontre toutefois un exemple intéressant dans l'ancien couvent „del Buon Pastore" à Viterbe (fig. 468) [3]).

L'image de la Vierge, assise par terre, prenant sous sa protection la licorne chassée par l'archange et des chiens qui portent parfois des noms de vertus, s'est répandue un peu partout [4]).

Encore faut-il se garder de confondre ces deux sujets avec certaines représentations de sainte Justine qui avait une licorne pour attribut, et dont les

Fig. 479. L'Allégorie du Cœur transpercé. Ivoire français du 14e siècle. Musée du Louvre. Photo Giraudon.

1) MURATORI, Rerum Ital. Script., I², p. 567.

2) O. M. DALTON, Byzantine Art and Archaeology, Oxford, 1911, p. 470. J. EBERSOLT, La Miniature byzantine, Paris-Bruxelles, 1926, pl. 28.

3) Une fresque du même sujet qui se voit dans l'église de S. Pietro Martire à Vérone, a été attribuée à Giovanni Maria Folconetto par G. FIOCCO, Le Architetture di G. M. F., Dedalo XI, 1931, p. 1207.

4) Le motif apparaît assez souvent dans les devants d'autel brodés, surtout allemands: MOLSDORF, loc. cit. J. BRAUN, Der christl. Altar., II, Munich, 1924, p. 58, 70, 128, 506, 512, pl. 127. KURTH, op. cit., II, pl. 98, 99; III, pl. 216, tableau allemand (Cologne?) d'environ 1400, au Musée de Weimar, avec des réminiscences de la Psychomachia; la scène est placée dans le „hortus conclusus". Plaquette allemande, MOLINIER, op. cit., N° 710. Relief en bois allemand de la fin du 15e siècle, Musée Germanique, Berlin. Petits reliefs allemands en terre cuite, BODE u. VOLBACH, op. cit., pl. 4⁴. Impression de nielle allemand, WILLSHIRE, op cit., II, p. 23. Xylographie allemande de la seconde moitié du 15e siècle, LE MÊME, I, p. 125; du 16e siècle, reprod. SHEPARD, op cit., pl. à la p. 56. Reliure estampée du 15e siècle, LACROIX, Arts, fig. 337.

images comportent parfois cet animal fantastique se réfugiant auprès d'elle. C'est le cas d'un joli tableau de l'école de Schongauer à l'église Saint-Martin de Colmar; ici la présence d'une peau d'hermine nous fait comprendre qu'il s'agit de cette sainte. D'autre part, en ce qui concerne le dessin de Stefano da Verona, aux Uffizi [1]), il n'existe pas de raison pour croire qu'il représente plutôt une Sainte Justine que la Chasse de la licorne telle qu'on l'entend généralement.

Fig. 480. La Bataille pour le cœur. Estampe italienne du 15e siècle.
Photo British Museum.

L'emploi de la licorne comme symbole religieux peut avoir contribué à la facilité avec laquelle s'est propagée l'image de l'archange chasseur et de la licorne cherchant un refuge auprès de la Madone. Cependant ce n'en est point l'origine; il semble, au contraire, que dans ce cas particulier l'art religieux a suivi un thème profane, qui était l'illustration d'une superstition antique, au sujet de l'animal chimérique en question, à savoir l'attraction exercée sur la licorne par les vierges, qui constituait d'ailleurs le seul moyen de la prendre à la chasse.

On se perd toutefois en conjectures sur les origines de cette fable: tantôt on les a cherchées dans les mœurs de certains animaux vivant dans un isolement complet sauf aux moments où l'amour les pousse à faire autrement; tantôt on a cru y voir une allégorie du diable qui se fait prendre par la Vertu. Personnellement nous serions disposé à admettre qu'au début il s'agissait d'un symbolisme érotique assez simpliste, sur les détails duquel il paraît inutile d'insister. Cependant nous ne rencontrons l'allégorie que sous une forme déjà assez developpée. Le „Physiologus" enseigne que la licorne est un animal d'une force telle qu'il est impossible aux chasseurs de la capturer, sauf par une ruse qui peut sembler peu sportive. Lorsqu'ils amènent avec eux une vierge, la licorne se jette sur elle, mais la jeune fille lui présente ses seins; la licorne en suce le lait, se calme, se couche sur ses genoux, souffre qu'elle la saississe par la corne, et c'est alors que les chasseurs s'en rendent maître.

Bien que nous nous comptions en cette matière parmi les profanes, nous croyons avoir entendu dire que la virginité et l'allaitement sont incompatibles. Cet illogisme

---

1) Van Marle, op. cit., fig. 186.

ne semble pas avoir frappé les écrivains qui répètent la légende. Elle a été propagée par Isidore de Séville, qui identifie la licorne avec le rhinocéros, et par les auteurs des Bestiaires. On y ajouta des détails qui devaient rendre la chasse extrêmement intéressante pour ceux qui y prenaient part. La jeune fille doit être nue, très belle, et attachée à un abre. Un détail qui nous paraît d'un goût douteux, c'est que son odeur révélait à la bête qu'elle est vraiment vierge; sinon la licorne la tuait immédiatement.

Fig. 481. La Puissance d'Amour. Estampe de Robetta.
Photo British Museum.

Dans les œuvres littéraires, la licorne ne conserve pas le rôle qu'elle occupait dans l'histoire naturelle, non plus que son caractère de symbole religieux. Le Bestiaire d'Amour de Richard de Fournival contient, à la suite du passage sur la nature de la licorne, un court exposé où cet animal chimérique devient l'emblème de l'amour courtois, et Rudolf von Ems a transformé la légende en poésie.

Ce qui précède explique suffisamment, d'abord l'image de la chasse de la licorne qui cherche un refuge sur les genoux d'une vierge, puis, l'image bien plus simple de la licorne comme symbole de la chasteté de la femme.

En ce qui concerne la chasse, le premier exemple que nous en connaissions est une miniature de 1285 illustrant un manuscrit du Bestiaire d'Amour de Richard de Fournival. Le chasseur y attaque, de derrière, la licorne qui se tient à demi couchée sur les genoux de la vierge [1]). Il se peut qu'il en existe des représentations plus anciennes, mais toutes les autres dont nous avons personnellement connaissance sont de dates postérieures.

Une miniature anglaise du début du 13e siècle, au British Museum (Royal MS. 12 F XIII), nous montre la licorne calmée, à côté de la vierge qui sert d'appât et qui est

---

1) Richard de Fournival, Le Bestiaire d'Amour, éd. C. Hippeau, Paris, 1860, p. 23-70.

Fig. 482. Allégorie de l'Amour humain. Chapiteau du 15e siècle au Palais des Doges à Venise.
Photo Alinari.

toute nue. Un guerrier couvert d'une cotte de mailles tue l'animal en l'attaquant par derrière [1]). L'ensemble ne fait pas grand honneur au chasseur ni à la jeune personne qui se prête a surprendre le quadrupède attendri.

La même composition, mais où la vierge est vêtue et le chasseur habillé d'une façon moins militaire, se remarque dans deux miniatures anglaises du 14e siècle, dont une décore le psautier de la reine Mary (fig. 469) [2]). On retrouve le sujet sur un relief de coffret en ivoire, travail français du 14e siècle, au Musée de Florence, mais la composition est assez différente: une dame s'apprête à poser une couronne sur la tête de la licorne qui est assise devant elle et qui a mis une de ses pattes sur ses genoux, tandis qu'un chasseur se dispose à la transpercer de sa lance (fig. 470).

Si nous passons au siècle suivant, c'est parmi les tapisseries du Sud de l'Allemagne et de la Suisse que nous rencontrons de nombreuses représentations de la chasse de la licorne et de la dame qui la prend sous sa protection. La plupart de ces pièces se trouvent dans les musées des pays germaniques; parfois les chasseurs qui poursuivent la licorne sont des hommes sauvages qui, comme nous le verrons plus loin, personnifient les passions sensuelles.

---

1) Reproduite dans SHEPARD, op. cit., pl. 2, qui se trompe en disant que cette miniature est italienne et du 14e siècle.

2) BRITISH MUSEUM, Schools of illumination, III, 1915, pl. 23. E. G. MILLAR, La Miniature anglaise des XIVe et XVe siècles, Paris-Bruxelles, 1926, pl. 2, 9.

Fig. 483. L'Attrait féminin. Plateau de maternité italien de la première moitié du 15e siècle. Musée du Louvre. Photo Giraudon.

Quelques spécimens appartenant au 16e siècle prouvent que le goût pour ce sujet s'est maintenu assez longtemps [1]). Il est fait mention d'une tapisserie avec la chasse de la licorne, dans l'inventaire des biens laissés par Philippe II de Savoie à sa mort, en 1498,

1) Kurth, op. cit., I, fig. 59, 60, 61; II, pl. 98, 99, 100; III, pl. 253, 283, 325, 329, 330, 331, 332.

dans les châteaux de Turin et de Chambéry [1]). Le thème se retrouve parmi les décorations des coffrets d'amour allemands du 14e et du 15e siècle [2]); sur un de ces petits meubles, appartenant au Louvre, on aperçoit le gibier fantastique poursuivi par les chiens et les chasseurs, mais sans la dame protectrice (fig. 471). On connaît un exemple où la licorne chassée et se sauvant auprès de la dame sert de motif pour la décoration peinte d'une maison; c'est dans la „Haus zur Apotheke" (Maison de la Pharmacie) à Winterthür, en Suisse [3]). Une mention assez vague concernant des fresques dans des châteaux tyroliens, où figurait ce sujet, est également parvenue jusqu'à nous [4]).

Fig. 484. L'Attrait féminin. Terre-cuite allemande du 15e siècle. Musée de Halle.

Il nous reste à signaler encore quelques variantes.

Dans une tapisserie westphalienne du 14e siècle, à l'église Saint-Georges de Soest, les chasseurs poursuivent une biche qui s'élance vers une dame assise [5]). Une des tapisseries de la belle suite exécutée vers 1480, probablement pour François de la Rochefoucauld, montre une chasse de la licorne qui n'a plus aucun caractère symbolique mais qui semble une chasse ordinaire [6]). Jean Duvet a exécuté une gravure où l'on voit, près d'une licorne blessée, deux hommes nus auxquels deux autres jettent des pierres.

Bien plus répandue que la scène de la chasse de la licorne est son image simplifiée, réduite aux seules figures de la dame assise et du quadrupède chimérique. On pourrait signaler comme un spécimen très ancien, c'est-à-dire du 13e siècle, un vitrail de la cathédrale de Lyon, si le lieu où il se trouve et l'absence d'autres exemples de la même époque ne devaient nous engager à y voir plutôt une représentation de la légende religieuse.

La dame à la licorne, sans autres figures accessoires, se trouve encore parmi les

---

1) Vayra, op. cit.
2) Kohlhaussen, op. cit., Nos 56, 59, 66, 66B, 79, 91, 109.
3) Escher, op. cit., p. 46.
4) Shepard, op. cit., p. 283 note 6, cite un article intitulé „Die Jagd des Einhorns" paru dans „Der Katholiker", 1880, qui parle de ces fresques.
5) Lessing et Creutz, op. cit., pl. 10.
6) Shepard, op. cit., pl. 6.

tapisseries allemandes — parfois destinées à recouvrir des coussins (fig. 472) [1]) — et les coffrets [2]). Puis il y a lieu de signaler aussi plusieurs gravures, comme celles du Maître E. S. et du Maître de 1462; la première représente une licorne sur les genoux d'une reine assise sur un trône, dans l'autre la bête est tenue par une femme sauvage [3]). Sur un coffret, on voit la licorne accompagnant une jeune fille au bain [4]); ce même désir de souligner l'idée de la chasteté par la présence de la licorne au moment de la nudité forcément amenée par le bain, a inspiré un peintre de l'école de Fontainebleau pour son portrait de Gabrielle d'Estrées se baignant. Il en existe deux exemplaires, l'un au Musée des Arts Décoratifs, l'autre au Musée de Chantilly (Vol. I, fig. 506).

Fig. 485. Le Fou et la Femme. Gravure de Brosamer.

Les artistes italiens semblent avoir ignoré la chasse de la licorne, mais ils connaissaient l'image de la dame avec l'animal fantastique. Les exemples ne sont pas très nombreux, et le motif a surtout été appliqué à la décoration des cassoni.

L'image d'une jeune fille qui tient en laisse une licorne assise, se voit sur un verre doré du 14e siècle, au Musée de Cluny; elle fait partie d'une allégorie plus complète dont la figure principale est la Vierge avec l'Enfant, assise sur un trône. Du 15e siècle nous sont parvenus

1) Kurth, op. cit., I, fig. 69; III, pl. 329, 331, 332. Schmitz, op. cit., fig. 63.
2) Kurth, op. cit., I, p. 96. Kohlhaussen, op. cit., Nos 42, 57, 135.
3) M. Geisberg, Der Meister E. S., Leipzig, 1924, pl. 36. Le Même, Die Aufgänge der deutschen Kupferstecher u. der Meister E. S., Leipzig, s.d., pl. 11.
4) Kohlhaussen, op. cit., No 89.

quelques exemples dans les décorations de cassoni. Ceci explique que nous rencontrions le même sujet parmi les gravures dites „Otto prints", car on s'en servait comme modèles pour ces décorations (fig. 473). Un petit panneau de cassone, qui représente une dame assise caressant une licorne couchée à ses pieds et deux jeunes filles dans le fond, s'est trouvé successivement dans les collections Spiridon à Paris et von Nemes à Munich (fig. 474) [1]). De Léonard il y a deux dessins de la dame à la licorne, conservés l'un à l'Université d'Oxford, l'autre au British Museum [2]). Nous ne relèverons que pour mémoire que la licorne intervient dans les illustrations du Triomphe de la Chasteté de Pétrarque, ainsi que dans la peinture de Piero della Francesca, aux Uffizi, sur l'envers du portrait de la duchesse d'Urbino, qui appartient au même ordre d'idées, et qui représente cette princesse sur un char traîné par deux de ces animaux (fig. 160).

Fig. 486. La Lutte pour la culotte. Estampe d'Israël van Meckenem.

Enfin, au 16e siècle, des licornes accompagnent, dans la décoration de certaines demeures profanes, des figures de femme d'un aspect allégorique. C'est le cas, à Rome, de la fresque du Palais Farnèse due au Dominichino, et de celle du Château Saint-Ange qui se rattache à l'école de Pierin del Vaga (fig. 475). Il en existe également un bel

1) Van Marle, op. cit., X, p. 572.
2) Bodmer, op. cit. p. 126, 127.

exemple, de ce même siècle, parmi les fresques de Romanino qui décorent le château de Trente (fig. 476) [1]).

Une xylographie de la dame à la licorne, qui n'est pas dénuée d'intérêt, illustre une édition des „Laude delle donne bolognesi" de Tolomei, parue à Boulogne en 1514.

Fig. 487. Couple d'âges mal assortis, par Cranach. Galerie de Vienne.
Photo Bruckmann.

En France la dame à la licorne apparaît dans le célèbre cycle de tapisseries qui est au Musée de Cluny, mais nous avons déjà eu l'occasion de faire remarquer qu'ici l'allégorie présente un sens très différent.

Parmi les illustrations du „Hortus sanitatis" publié par Vérard à Paris, se trouve également une xylographie avec la dame à la licorne, et il serait facile de citer d'autres exemples de ce genre.

Enfin la licorne se rencontre seule, ou parfois accompagnée de figures qui n'évoquent pas l'idée de la chasse.

Parmi les tapisseries avec l'image de la licorne, celles qui furent exécutées pour les ducs d'Anjou paraissent avoir été plutôt des visions de forêts, sujet dont nous nous sommes occupé dans notre premier volume. Nous trouvons la licorne isolée sur plusieurs coffrets allemands [2]), ainsi que dans les bordures de textes religieux, à côté de quelque sainte [3]). Elle apparaît encore parmi

---

1) A. Morassi, I pittori alla corte de Bernardo Clesio a Trento, Bolletino d'Arte del Minist. d'Educ. Nag., Nouv. série, IX, 1930, p. 322.

2) Kohlhaussen, op. cit., Nos 58, 67, 88. Il faut y ajouter un coffret, conservé au Louvre, avec deux licornes couchées à côté d'armoiries.

3) Byvanck et Hoogewerff, op. cit., II, pl. 150.

les illustrations des œuvres d'Antonio Caracciolo publiées à Milan au début du 16e siècle [1]).

Les médaillistes italiens de la Renaissance ont fait largement usage du symbole de la licorne; l'œuvre de ce genre la plus réputée est la médaille que Pisanello consacra à Cecilia Gonzaga (fig. 477). On en possède d'autres de Francesco di Giorgio, de Jacopo Lixignolo, de Sperandio, de Niccolo Fiorentino, et d'un anonyme [2]).

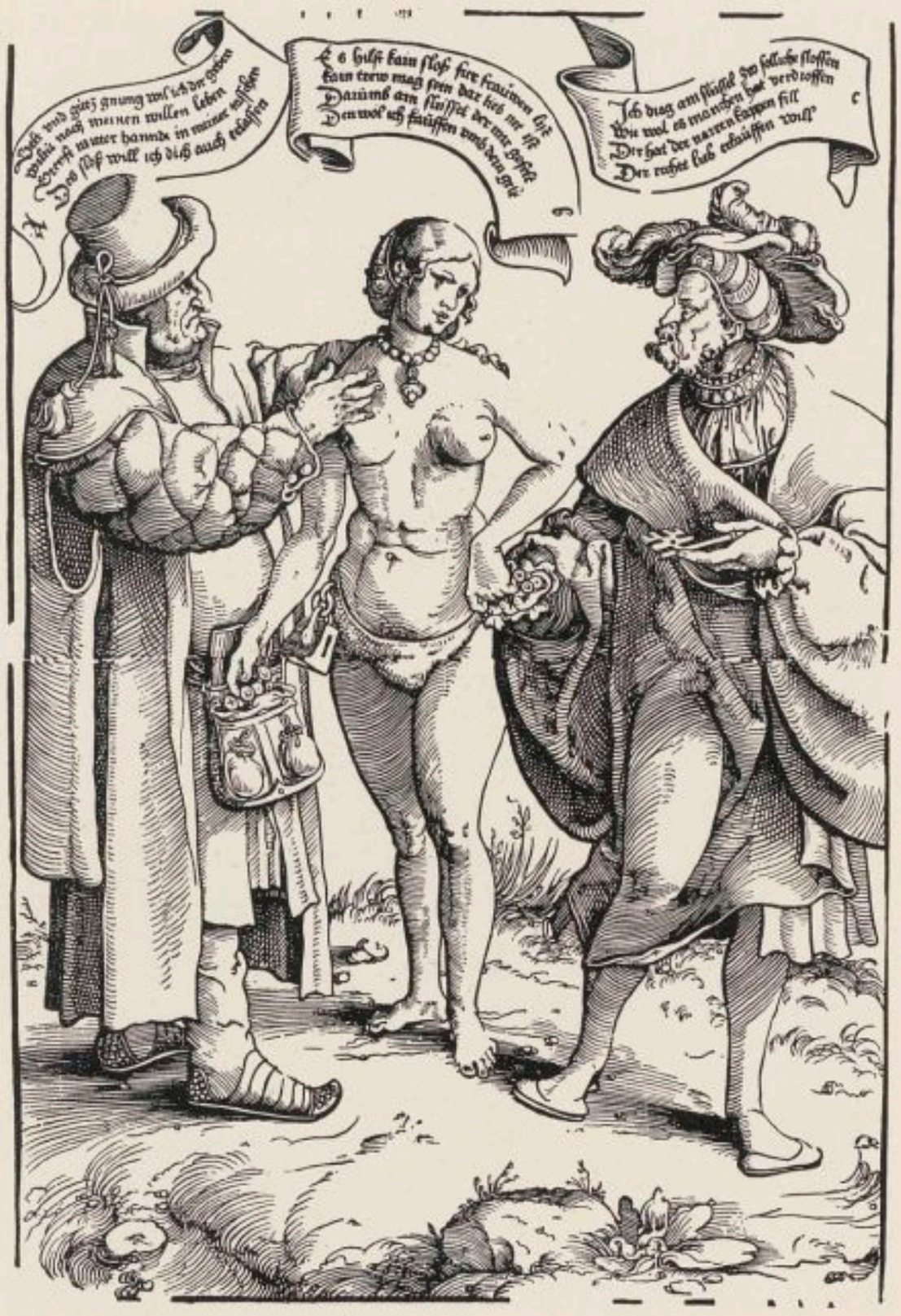


Fig. 488. L'Amour vénal. Estampe de Vogtherr.

L'importance de l'image de la licorne ne se limite pas aux exemples déjà cités. Rappelons-nous qu'elle joue un rôle dans l'allégorie de la Vie de Barlaam et Josaphat, où la Mort est figurée par une licorne qui poursuit l'homme. Il est probable que l'image de la Mort chevauchant la licorne, qu'on voit sur une miniature de Jean Colombe illustrant la deuxième partie des Heures de Chantilly (1485), a quelque rapport avec la précédente.

Une femme nue, à cheval sur une licorne, qui a été interprétée comme la figure d'une sorcière se rendant au sabbat, se voit à l'église de Notre-Dame de Hal, en Belgique [3]). Si tel est vraiment le sens de cette image, on pourra retrouver le même sujet dans d'autres spécimens, notamment sur un coffret du 14e siècle qui a fait partie de la collection

---

1) Kristeller. Lomb. Graphik. p. 94, 95.
2) Hill, op. cit., Nos 94, 312, 385, 399, 930, 1069, 1133.
3) Maeterlinck, Genre satir. sculpt. pl. 96. Clemen, Belgische Kunstdenkm., I, p. 239.

Ambrass à Vienne, et dans plusieurs sculptures décoratives de l'Italie méridionale appartenant à l'époque romane [1]).

Un des dons miraculeux attribués par la légende à la licorne est celui de purifier les eaux infectées, en y plongeant sa corne. Quelques rares illustrations de cette idée se rencontrent dans la décoration sculptée d'un coffret allemand, dans la grande gravure du Jardin d'Amour, sur une des tapisseries qu'on croit avoir été exécutées pour François de la Rochefoucauld, et sur une miniature que Taddeo Crivelli composa pour la Bible d'Este (fig. 478). Une tapisserie que possédait en 1514 la duchesse de Valentino, veuve de César Borgia, et où l'on voyait „l'histoire de la Fontaine et la Licorne", représentait probablement le même thème [2]). La licorne plongeant sa corne dans l'eau est encore le sujet d'une estampe italienne, que nous croyons être de la main de Raimondi.

Fig. 489. Couple d'âges mal assortis. Estampe de Lucius.

Cette grande popularité a valu à la licorne une place dans l'art héraldique [3]). Le duc de Bourgogne possédait un bijou qui la représentait; c'est ce qui résulte des comptes de l'année 1394—'95 [4]). Enfin, on s'en servait comme motif pour les jeux de cartes [5]).

Dans l'art italien de la Renaissance on trouve encore d'autres allégories de la chasteté, parmi lesquelles il y a lieu de citer tout d'abord les luttes entre les tentations de l'amour et les résistances que leur oppose cette vertu.

Pisanello, sur sa médaille où il représente Isotta da Rimini, semble vouloir faire de l'éléphant le symbole de la chasteté. Certains détails qu'on rapporte sur les habi-

1) Schultz, Deutsches Leben, I, fig. 149. Wackernagel, op. cit., p. 101, 108.
2) Kohlhaussen, op. cit., N° 147. Shepard, op. cit., pl. 5. Göbel, op. cit., II, p. 275.
3) Göbel, op. cit., I, p. 98. Shepard, op. cit., p. 74: dessin de Holbein au Musée de Bâle, dessin d'armoiries, du 16e siècle, au Musée de Berne.
4) Dehaisne, Documents, p. 718.
5) Bartsch, op. cit., X, p. 57. D'Allemagne, op. cit., I, p. 30.

tudes de ce gigantesque animal, peuvent justifier le choix de cet artiste versé dans la connaissance de l'histoire naturelle.

L'hermine apparaît comme emblème de la chasteté sur quelques cassoni [1]).

Fig. 490. Le Vieillard amoureux trompé. Gravure du „Maître à l'écrevisse". Photo British Museum.

Quant à la sensualité, ses symboles principaux sont l'homme sauvage et le singe.

De même que l'image de la licorne, celle de l'homme sauvage possède deux sens très différents, suivant qu'elle représente des êtres chimériques habitant les forêts ou qu'elle symbolise les appétits sensuels. En étudiant, dans le précédent volume, le premier de ces aspects, nous avons dépassé quelque peu les limites du sujet en citant plusieurs œuvres dont le sens ne saurait être que purement allégorique. Dans ces images du Château d'Amour attaqué par des sauvages (I, fig. 176), où des dames les mènent en laisse, et où des chevaliers défendent des dames contre les assaillants montés sur des licornes, l'interprétation allégorique s'impose, et on ne peut voir dans ces figures de sauvages que les personnifications des basses passions. Cette idée symbolique a été surtout illustreé par la tapisserie allemande du 15e siècle [2]).

1) Schubring, op. cit., Nos 28 et 58.

2) J. von Schlosser, Elfenbein Sätteln, Jahrb. der kunsthist. Samml. des allerh. Kaiserh., XV, 1894, p. 291. Kurth, op. cit., III, pl. 247, et les exemples mentionnés au vol. I, p. 183 et seq.

L'homme sauvage dompté par une femme qui le tient en laisse se voyait aussi dans une peinture, actuellement disparue, du château de Liebenfels en Suisse [1]).

Le singe, qui dans d'autres cas symbolise l'avarice ou l'inconstance [2]), et, dans l'art gothique, le Malin en personne, apparaissent comme emblèmes de la sensualité d'une façon bien plus furtive que l'homme sauvage. Ce sont surtout les graveurs allemands qui ont utilisé le premier, en le représentant à côté de couples amoureux ou de personnages qui se laissent gouverner par la volupté. Il figure dans deux estampes de Mair von Landshut; l'une est reproduite dans notre premier volume (fig. 467), l'autre représente un seigneur, trois dames et un fou se tenant sur un balcon. Le singe apparaît, faisant pendant à un perroquet, dans une xylographie anonyme allemande de la fin du 15e siècle, montrant un homme et un pélican qui s'embrassent [3]). La gravure appelée le „Grand Jardin d'Amour" comporte aussi l'image du singe, bien en évidence. Dans la gravure avec des chevaux, par Baldung Grien, dont notre premier volume donne une reproduction (fig. 31), le choix de l'endroit occupé par le singe traduit la pensée de l'artiste, qui en fait l'emblème de la sensualité.

Avant les graveurs allemands, les sculpteurs s'étaient servis du motif du singe pour la décoration de coffrets [4]). C'est ainsi qu'on le decouvre sur un coffret en ivoire français du 14e siècle, qui se trouve à l'église Sainte-Ursule de Cologne, bien qu'il ne soit pas certain que le sens symbolique soit le même. Dans une fresque décorant autrefois la maison connue sous le nom d'„Ehinger Hof", à Ulm, un singe tâche d'attirer l'attention d'une dame à laquelle un seigneur adresse des propos amoureux [5]).

Un grand nombre d'autres allégories et symboles se rapportant à l'amour, nous offrent des images plus simples qui décèlent moins de fantaisie et qui exigent moins de réflexion.

Une représentation assez répandue est naturellement celle du cœur, emblème universellement reconnu. Les tailleurs d'ivoire français s'en sont servis quelquefois; ils nous montrent l'offrande du cœur, ou la dame qui blesse avec une flèche le cœur que lui présente un seigneur (fig. 479) [6]). Une dame transperçant le cœur d'un seigneur agenouillé devant elle, est le sujet d'un des croquis de l'album lombard de la fin du 14e siècle, à la bibliothèque Morgan, à New-York [7]). Une bataille pour le cœur est représentée sur une estampe anonyme italienne du 15e siècle (fig. 480). Le même emblème apparaît encore sur d'autres représentations italiennes de cette époque [8]). Le cœur tailladé, offert, ou arraché, se rencontre parmi les décorations des coffrets

---

1) Escher, op. cit., p. 44.
2) Molsdorf, op. cit., p. 220, 224. Dans son Bestiaire d'Amour, Richard de Fournival compare les anges déchus à des singes.
3) Fuchs, Sittengeschichte, I, pl. à la p. 384.
4) Kohlhaussen, Nos 48, 52*a*, 61, 63, et surtout 76, 77.
5) Schultz, Deutsches Leben, fig. 99.
6) Koechlin, op. cit., I, p. 410, 485, 488, 527; II, Nos 1109—13, 1208. Molinier, Cat. d'Ivoires, Nos 94, 132, 153.
7) Malaguzzi Valeri, op. cit., I, p. 256.
8) Bertarelli, op. cit., pl. à la p. 12.

d'amour allemands, les „Otto prints" et autres estampes italiennes [1]). Un dessin de Mair von Landshut montre un oiseau rongeant un cœur qu'une femme tient dans sa main [2]). Une statuette de bronze vénitienne qui représente une femme tenant un cœur ardent, et dont on voit un exemplaire au Musée de Vienne, a été interprétée comme une allégorie de l'amour [3]). Dans la littérature du Moyen Âge l'Amour a été décrit comme un nœud, un lien, une chaîne; parfois même comme une „entrave", formée par une planche percée d'un trou où l'on a passé la jambe du prisonnier [4]). Pétrarque compare d'ailleurs l'amour à une prison.

Fig. 491. Couple d'âges mal assortis. Gravure par Israël van Meckenem. Photo Treue.

La Fidélité est symbolisée par un petit chien dans une estampe italienne du 15e siècle, sur une peinture de cassone toscane de la première moitié du 15e siècle qui est au Musée de l'art industriel, à Berlin, et sur d'assez nombreux coffrets allemands, où cet emblème semble évoquer également l'idée du service que l'amant désire vouer à sa dame. Sur un autre coffret, le symbole de la Fidélité est une paire de mains jointes [5]).

Il existe ensuite des allégories plus complexes qui se rattachent à des sources littéraires, dont la plus importante est toujours le Roman de la Rose. Ce poème abonde, non seulement en personnifications, mais aussi en situations qui sont par elles-mêmes de véritables allégories. Nous avons déjà cité le Bestiaire d'Amour de Richard de Four-

1) Kohlhaussen, Nos 47, 48, 54, 61. Hind and Colvin, op. cit., p. 69, 75.
2) A. M. Hind, An undescribed sheet of drawings by N. A. Mair of Landshut, Festschrift für Max J. Friedländer, Leipzig 1927, p. 30.
3) Planiscig, Venez. Bildh., fig. 225.
4) v. Schlosser, Bilderhs. Wenzel, I.
5) Schubring, op. cit., No 58. Kohlhaussen, op. cit., Nos 42, 58, 61, 76, 77. Le Même, No 43.

nival, qu'on a appelé avec raison une interprétation érotique du „Physiologus". Comme l'indique le titre, tout le symbolisme y est bâti sur des images d'animaux, parmi lesquels il s'en trouve des plus fantastiques, tels que le phénix et le basilic, et des moins communs, surtout des oiseaux.

Moins importantes, et d'un goût assez fade, sont les images empruntées au „Cuer d'Amours espris" du bon roi Réné, dont le texte a cependant le mérite d'avoir donné lieu à de belles miniatures [1]).

Certaines autres représentations allégoriques de l'Amour apparaissent surtout dans l'art italien.

Une peinture de cassone attribuée à Lorenzo di Credi, dans l'ancienne collection Beit, à Welwyn, nous montre, à droite, une jeune femme à peine drapée d'un voile, qu'un jeune homme semble repousser, et, à gauche, la même femme à qui „Amor" remet une flèche [2]).

Fig. 492. Couple d'âges mal assortis. Gravure par Israël van Meckenem. Photo Treue.

Des allégories de l'amour — outre celles des „Otto prints" — se découvrent encore dans les œuvres du graveur Robetta. Une d'elles représente la Puissance d'Amour (fig. 481), et une autre, qu'on appelle „la Jeunesse captive et libre", pourrait aussi bien signifier l'Amour ligoté et libéré.

Un beau tableau de Bronzino, à la National Gallery de Londres, appelé l'Allégorie d'Amour, comporte comme figures principales une femme nue tenant une flèche et un cupidon qu'elle embrasse; près d'eux sont personifiés la Folie et le Temps.

---

1) Chmelarz, König René der Gute u. die HS. seines Romanes Cuer d'Amours espris in der k.k. Hofbibliothek, Jahrb. Kunsthist. Samml. allerh. Kaiserh., XI, 1890, p. 116. O. Smital et E. Winckler, René V d'Anjou: Livre du Cuer d'Amours espris, Vienne, s.d.

2) W. von Bode, Katalog der Sammlung Beit, Londres, 1913, p. 43. Schubring, op. cit., N° 376, pl. 88.

Fig. 493. Samson et Dalila, David et Bethsabée, l'Idolâtrie de Salomon, Aristote et Phyllis. Estampe de Flötner.

La Galerie de Vienne possède deux tableaux allégoriques de ce genre, dus à Paris Bordone; l'un représente une dame et un chevalier couronnés par le Génie de l'amour en présence d'un cupidon, l'autre un chevalier enlevant à ,,Amor'' ses flèches. Dans trois peintures du Véronèse, à la National Gallery, on a reconnu l'Infidélité, le Mépris de l'amoureux et l'Union heureuse. Quatre estampes attribuées à Baldini nous montrent ,,Amor'' sous différents aspects [1]); les illustrations de ce thème ne manquent pas.

Fig. 494. Exemples de la déchéance de l'homme. Tapisserie suisse du 15e siècle. Musée de Bâle.
Photo du Musée.

Une allégorie sur l'amour fait partie de la décoration, par Giulio Romano, du ,,Casino delle Grotte'' de Mantoue.

Une importante tapisserie française du 16e siècle, au Musée des Arts Décoratifs de Paris, est une allégorie de l'Amour profane. La composition en est remarquable: une grande figure assise au centre semble serrer une main sortant d'une nuée, d'où ,,Amor'', les yeux bandés, darde ses traits; le fond est occupé par un couple de musiciens. Cette pièce fait pendant à une autre qui représente l'Amour sacré. L'Amour humain a été symbolisé sur un des chapitaux du Palais des Doges de Venise par un

1) Passavant, op. cit., V, p. 45.

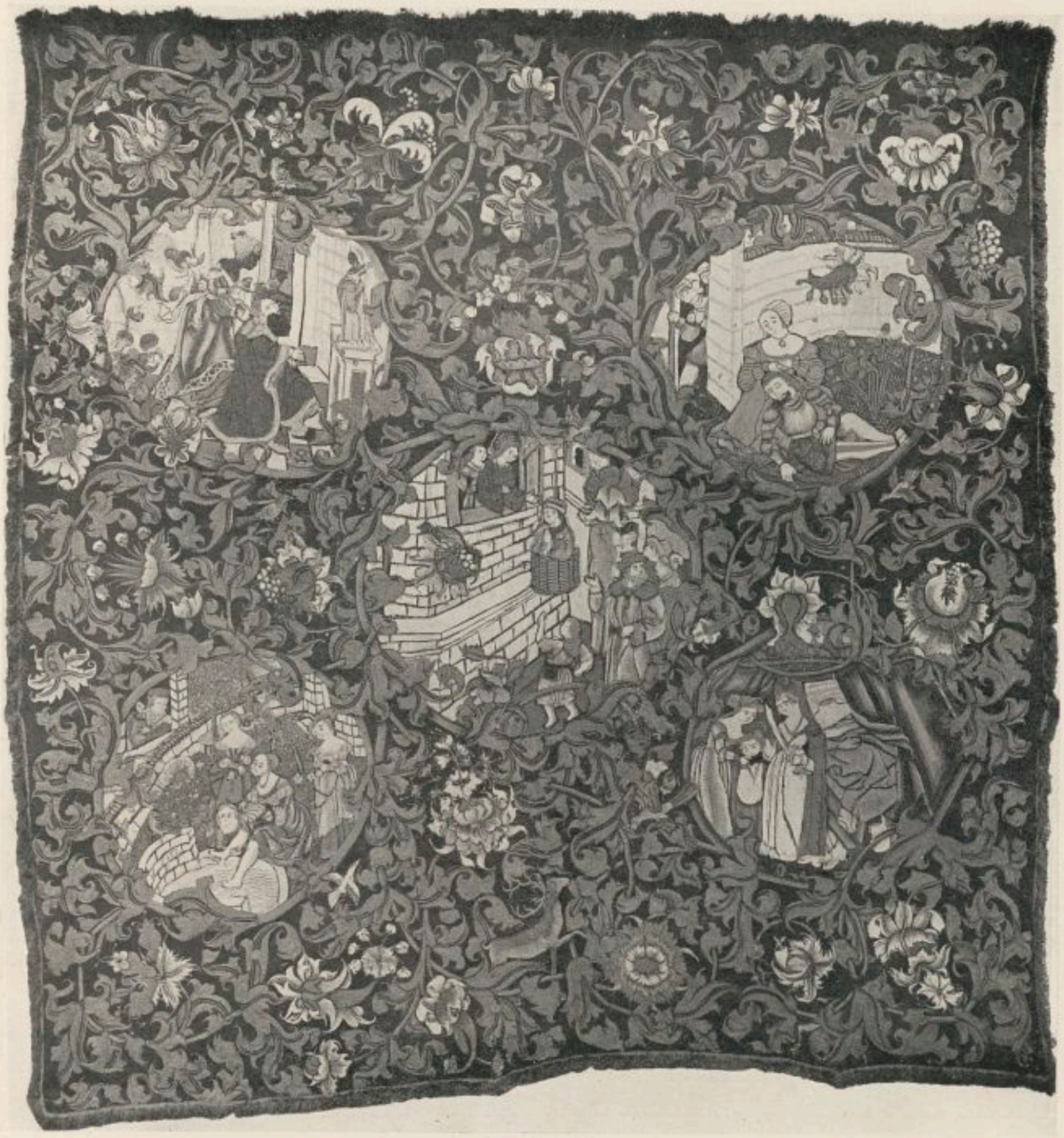


Fig. 495. L'Idolâtrie de Salomon, Samson et Dalila, le lai de Virgile, David et Bethsabée, Judith et Holopherne. Broderie suisse de 1522. Musée de Zurich. Photo du Musée.

groupe composé de deux femmes — probablement la mère et la grand'mère — tenant entre elles un nouveau-né tout emmailloté (fig. 482).

La femme fait tous les frais du répertoire des caricatures sur l'amour, le mariage et les rapports entre les sexes. Les images les moins cruelles sont encore celles où elle est considérée comme l'objet d'un penchant fatal ou funeste, comme une sorte de force

cosmique, comme l'instrument de la puissance de Vénus, bref, comme le compendium des idées dont Goethe a donné la formule lorsqu'il a parlé de l'attrait de l'éternel féminin.

Les doctrines ascétiques du haut Moyen Age, qui aboutissaient presque à identifier femme, démon et luxure, ont trouvé des illustrateurs dans des sculpteurs romans, créateurs de chapiteaux comme ceux des cathédrales d'Autun et de Vézelay, et de reliefs tels qu'on les voit dans les églises de Moissac et de Charlieu [1]). Cependant ces motifs, tout en formant une introduction à notre sujet, appartiennent en somme encore à l'art religieux, ou tout au moins à l'enseignement de la morale chrétienne.

Fig. 496. Judith et la Servante avec la tête d'Holopherne, par Botticelli. Aux Uffizi. Photo Alinari.

Plus tard, l'image de la femme comme instrument de perdition ne conserve plus rien de ces visions tragico-mystiques. Ce sont encore les mêmes idées, mais revêtues d'un aspect burlesque et caricatural, qu'illustrent les artistes de la Renaissance; et c'est peut-être à cause de cette conception nouvelle qu'on les rencontre avant tout dans l'art des pays du Nord, qui fut de tout temps bien plus porté vers le burlesque et le persiflage que celui des pays latins.

Néanmoins l'illustration la plus importante, mais aussi la plus crûment indécente de l'être féminin comme la cause de toutes les misères et de toutes les défaillances de l'homme, est une peinture de la première moitié du 15e siècle qui est probablement

1) Mâle, L'Art du XIIe siècle, p. 373.

une production du Nord-Est de l'Italie. Il s'agit de la décoration d'un plateau de maternité qui, ayant fait partie de la collection Arconati Visconti, se trouve actuellement au Louvre. On y voit six gentilshommes agenouillés dans un pré fleuri, et désignés par des inscriptions comme étant Achille, Tristan, Lancelot, Samson, Pâris et Troïle. Dans le haut apparaît, entre deux cupidons, Vénus dans toute sa nudité et entourée d'une auréole éblouissante; des rayons lumineux descendent de son sexe sur les six chevaliers en adoration (fig. 483).

Fig. 497. Judith et la Servante avec la tête d'Holopherne, par David Ghirlandajo. Kaiser Friedrich Museum. Berlin. Photo Hanfstengl.

Une des petites terres-cuites allemandes du 15e siècle nous fournit le même thème, mais avec une moindre précision (fig. 484), tandis qu'un graveur allemand du 16e siècle a interprété la même idée dans une xylographie représentant quatre hommes appartenant à des classes sociales différentes, et une femme nue qui, d'une main, indique son sexe, en même temps qu'elle le couvre avec l'autre [1]). Une plus grande discrétion a guidé le pinceau du peintre rhénan auquel nous devons l',,Enchantement de l'amour'' qui se trouve à la Galerie de Leipzig, et qui met en scène un homme se trouvant dans une chambre, en présence d'une femme nue entourée d'objets riches et précieux.

1) Fuchs, Die Frau in der Karikatur, fig. 170.

Les représentations du charme dangereux de la femme, dues aux graveurs allemands, équivalent à autant d'invectives contre le sexe faible. Nous en citerons quelques exemples.

Fig. 498. Judith et la Servante avec la tête d'Holopherne. Dessin de Montegna. Aux Uffizi. Photo Cipriani.

Dans la „Nef des fous" de Brant, le genre humain est conduit et gouverné par Vénus, Amour, la Mort, un âne et un singe. Les petites vignettes d'un graveur anonyme allemand du 16e siècle nous montrent la femme recevant à boire de la part d'un homme, acceptant une clef et de l'argent de deux autres, et faisant danser un fou; de Geyn a laissé une gravure qui représente la femme vêtue avec magnificence et disposant de toutes les richesses imaginables [1]).

Une xylographie allégorisant la puissance de Vénus illustre le „Gäuchmatt" de Murner, publié à Bâle en 1519. La déesse, dont l'aspect n'a rien de très effrayant, trône comme une reine entourée de ses courtisans, parmi lesquels on discerne un pape, un cardinal et un empereur.

Nous rencontrons d'autres illustrations de notre thème dans les exemplaires manuscrits et imprimés du Triomphe des Femmes d'Olivier de la Marche, notamment dans l'édition publiée à Bruxelles en 1514.

Sur une estampe de Marc Antoine Raimondi, un serpent qui parle à un jeune

---

1) Fuchs, op. cit., fig. 167—169 et fig. 3.

homme a une tête de femme. Breughel, dans son tableau des Sept Péchés capitaux, ne fait pas de mystère pour désigner la femme comme la cause de toutes les défaillances humaines. Une gravure de van Meckenem représente une femme qui semble mener une danse, suivie par des hommes de toute condition.

Des illustrations de la femme comme le génie du mal sont à relever aussi dans l'ouvrage de Molitor intitulé „De laniis et phitonicis mulieribus" publié à Cologne vers la fin du 15e siècle, dans le „De fide concubinarum" qui fut publié en 1501 à Ulm et en 1505 à Augsbourg, et dont il existe encore d'autres éditions, puis parmi les illustrations de l'édition allemande du Miroir de la Consolation, de Pétrarque.

Une des stalles du chœur, dans l'église de Saint-Martin-au-Bois, est orné d'une sculpture qui est d'une extrême férocité à l'égard du sexe faible: elle insinue que, pour faire une statue de femme, le sculpteur ne suffit pas à la tâche, mais qu'il faut que le diable l'assiste [1]).

Parmi les auteurs florentins, plusieurs ont donné de la femme des descriptions cyniques et parfois obscènes [2]). Boccace n'est en somme que l'interprète enjoué et spirituel de ce point de vue.

Fig. 499. Judith et la Servante avec la tête d'Holopherne, par Mantegna. (Collection Widener, Philadelphie) Washington, Nat. Gal.

Outre ces illustrations désignant, d'une manière générale, la femme comme un être pernicieux, il

1) Mâle, L'Art de la fin du Moyen Age, p. 533.
2) R. Davidsohn, Geschichte von Florenz, IV³, Berlin, 1922, p. 180.

existe de nombreuses images qui mettent en évidence ses défauts principaux.

L'infidélité de la femme est un sujet auquel Schoen a consacré deux xylographies; dans l'une, la servante introduit l'amant par une porte latérale, pendant que l'épouse suit du regard son mari partant à cheval; dans l'autre, un homme âgé nous laisse voir que son chien est plus fidèle que sa femme qui flirte avec un jeune musicien.

Fig. 500. Judith et la Servante avec la tête d'Holopherne. Estampe de Girolamo Moretto. Photo Cabinet d'Estampes, Rome.

Dans un dessin colorié allemand, du 15e siècle, au Cabinet d'Estampes de Berlin, une femme tenant un homme entre ses bras adresse la parole à un autre qui se trouve derrière lui et qu'il n'aperçoit point.

Il y a évidemment des cas où l'homme est désigné comme coupable, mais, à l'exception de Flötner, qui a représenté en gravure le mari inconstant puni par sa femme, les artistes se sont peu attachés à ce thème, qui ne pouvait pourtant leur être inconnu. D'autre part, les maris trompés et ridicules, ou même indifférents à leurs déboires conjugaux, ont excité la verve de certains artistes allemands [1]).

Une miniature allemande de la fin du 14e siècle, dans un codex du „Wälsche Gast", représente la femme inconstante [2]).

La femme menteuse au point de réussir à tromper même la „Bouche de la Vérité", constitue la donnée d'une gravure attribuée à Lucas de Leyde. Un graveur anonyme

1) Bartsch, op. cit., X, p. 28. Fuchs, Die Frau in der Karik., fig. 163.
2) Kohlhaussen, op. cit., fig. 21.

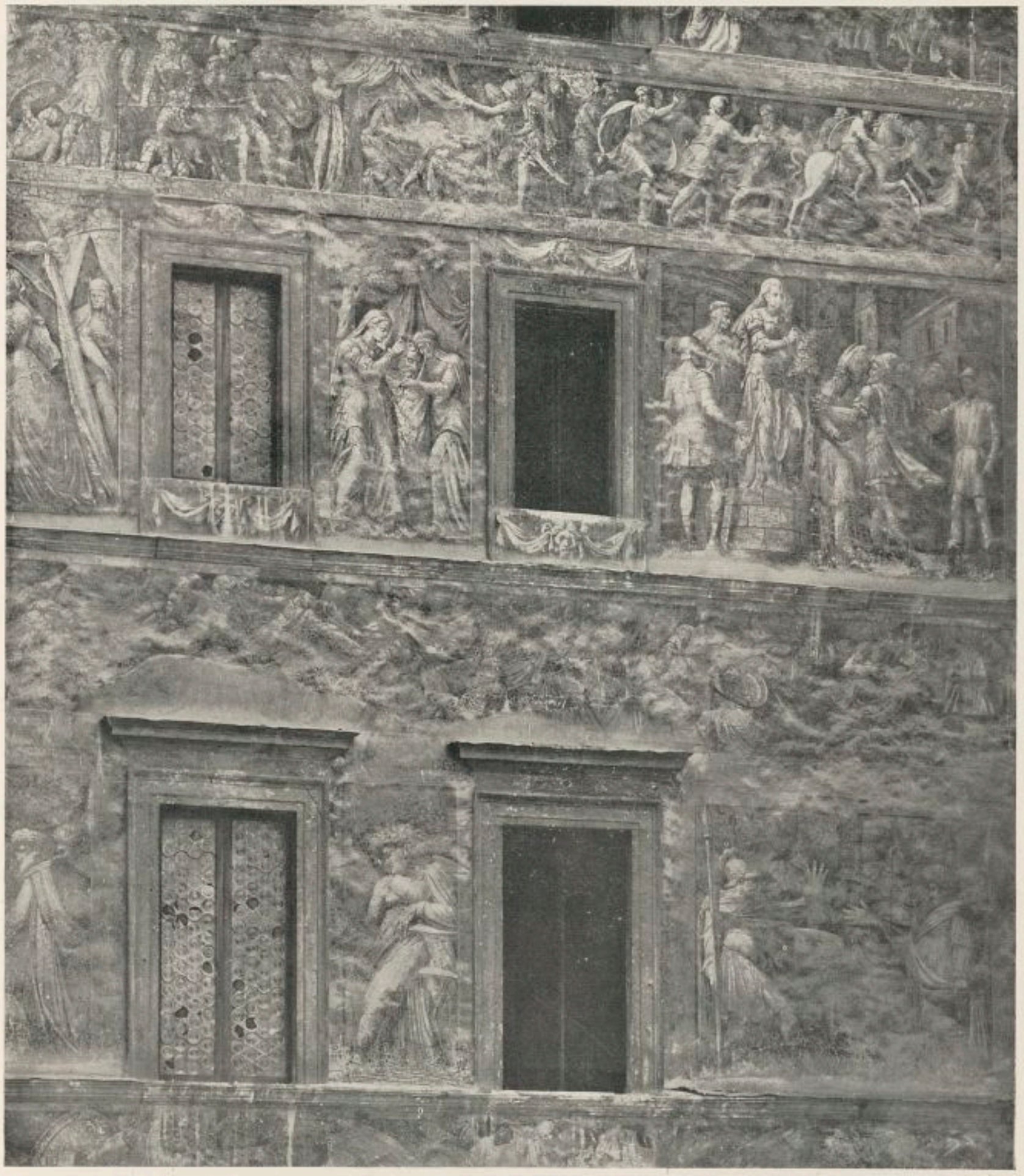


Fig. 501. L'Histoire de Judith et Holopherne, par Daniele da Volterra. Palais Massimo, Rome.
Photo Alinari.

augsbourgeois place la femme à côté des avocats et des usuriers, les trois ne formant qu'un seul groupe d'êtres perfides[1]). Elle est querelleuse parce que, selon une planche de van Meckenem, le démon de la discorde lui-même l'inspire. Sa vanité se manifeste

1) Passavant, op. cit., III, p. 9. Dodgson, op. cit., II, p. 444.

Fig. 502. L'Histoire de Judith et Holopherne. Broderie italienne d'environ 1600. Musée National, Florence.

Photo Alinari.

dans des modes extravagantes et outrées, que les artistes des pays les plus divers ont tournées en ridicule [1]).

Les inconvénients et les chagrins de toute sorte occasionnés par l'amour ont également été représentés d'une façon plus ou moins symbolique. Schoen a illustré le mari mal affublé, le marché aux femmes, les jeunes filles attelées à la charrue. Les sculpteurs des miséricordes de Hoogstraten nous montrent le mauvais mari, le mari noctambule et la belle-mère agressive [2]). A Presles, sur une stalle du chœur, une femme fait fonctionner un soufflet dans la bourse d'un homme [3]).

Une femme faisant prendre un bain froid à un pèlerin forme le sujet d'une xylographie allemande. De petites terres-cuites allemandes représentent la vente de petits dieux d'amour et un couple amoureux sur l'enclume [4]). Le sujet d'un petit tableau italien, dans la collection Warburg, à New-York, est un jeune homme que trois femmes battent à coups de balais, peut-être parce qu'il les avait courtisées toutes les trois.

Fig. 503. Judith avec la tête d'Holopherne, par Cranach. Galerie, Vienne.
Photo Bruckmann.

Enfin le mariage est representé, tantôt sous l'aspect peu engageant du crucifiement

1) Fuchs, Die Frau in der Karik., fig. 247 à 250.
2) Maeterlinck, Satire en sculpture, p. 211, 212, 222.
3) Vitry et Brière, op. cit., pl. 133.
4) Wörringer, Buchillustration, fig. 52. Bode u. Volbach, pl. VIII 5 et 7.

des deux intéressés, comme dans un dessin allemand de 1504 [1]), tantôt par un couple attelé ensemble, d'après une des xylographies illustrant le Rêve de Polyphile.

D'ailleurs, les satiriques insinuent qu'on ne se décide pas en toute liberté à l'union du mariage; qu'on s'y laisse prendre; et c'est pourquoi il a été symbolisé par un piège, une attrape, ou encore par un filet d'oiseleur. Un coffret d'amour allemand, un cassone peint de l'école florentine, des fresques de Holbein, disparues de nos jours, et plusieurs xylographies allemandes nous en fournissent les motifs [2]).

Fig. 504. Samson et Dalila. Sculpture d'environ 1330 dans le chœur de la Cathédrale de Cologne. Photo kunsthist. Seminar Marburg.

Qu'il faut donc être fou pour s'occuper de femmes, cette idée se répandit largement, surtout par la gravure. Un fou à côté d'une femme, embrassant une femme, se tenant près d'une femme nue, parfois dans son bain, ou en compagnie de plusieurs femmes à la fois, avec une prostituée, recevant de la main d'une femme le couvre-chef emblématique, ou même le fou accompagnant comme un symbole un couple amoureux, toutes ces ideés ont été illustrées par le ,,Maître des Banderoles'', par Beham, Brosamer (fig. 485), Flötner, Schoen, Solis, Bruyn, par les monogrammistes E. S., D. S. et C. G., par plusieurs graveurs anonymes, ainsi que par les auteurs de petites

1) Fuchs, Sittengesch., I, p. 185.

2) Kohlhaussen, op. cit., N° 47, pl. 50. Van Marle, op. cit., fig. 342. Classiques de l'art: Holbein, fig. 6—7. Fuchs, Gesch. d. Karikatur, I, fig. 44. Le Même, Die Frau in der Karik., fig. 50.

terres-cuites allemandes [1]). En dehors de l'Allemagne le thème est rare; on le rencontre toutefois parmi les „Otto prints". Sur un tableau allégorique de Pourbus, dans la „Wallace-collection" à Londres, un fou est assis à côté de couples amoureux.

La lutte pour la suprématie dans la maison revêt un caractère burlesque et symbolique dans l'image assez repandue de la lutte pour la culotte comme emblème de l'autorité dans le ménage. On peut citer à ce propos l'illustration du petit fabliau de Sire Hain et Dame Anieuse (ennuyeuse), par Huge Piaucelles. Le pitoyable héros de cette histoire avait annoncé, afin d'en finir avec toutes les misères que lui cherchait son épouse, qu'un certain matin il déposerait sa culotte au milieu de la cour, ajoutant que celui qui la prendrait commanderait dans la maison. Après une violente bataille le mari reste victorieux [2]).

Fig. 505. Samson et Dalila. Estampe allemande d'environ 1465. Photo Braun.

Dans les gravures inspirées par ce texte, l'issue ne paraît pas toujours favorable à l'homme; d'ailleurs la culotte figure comme symbole de l'autorité conjugale dans un grand nombre d'illustrations qui n'ont aucun rapport avec la version de Piaucelles.

Les représentations les plus anciennes que nous connaissions de la lutte pour la culotte remontent au 15e siècle; ce sont des sculptures sur les stalles de la cathédrale de Rouen et des églises de Hoogstraten et d'autres localités en Campine [3]). En fait d'estampes, il en existe une qui est due au „Maître des Banderoles", appelé aussi „Maître de 1464", et une autre, très spirituelle, d'Israël van Meckenem (fig. 486).

La lutte pour la culotte prend parfois un tout autre aspect et une signification toute différente. Ce sont alors plusieurs femmes se disputant la possession de cet objet, qui symbolise dans ce cas l'homme lui-même, but de leur convoitise commune que chacune tente d'arracher à ses compétitrices. Il existe un exemple de cette allégorie parmi les gravures anonymes allemandes du 15e siècle; on en connaît aussi une gravure française de 1555 et une autre, de Breu, de 1560 [4]). Le sujet resta longtemps populaire, car on en trouve des estampes jusqu'en plein 18e siècle.

1) Bartsch, op. cit., VIII, p. 60, 98, 115, 116; IX, p. 12. 142. Passavant, op. cit., II, p. 64, 192; IV, p. 285. Fuchs, Sittengesch. I, fig. 5, 10, 83, pl. 104; supplément, I, fig. 82. Le Même, Die Frau in der Karikatur, pl. à la p. 264. Le Même, Gesch. Erot. Kunst, I, fig. 157, 165. Bock, Meister E. S., pl. 6. Bode u. Volbach, op. cit., pl. 7².

2) Wright, Hist. de la caricat., p. 120. Maeterlinck, Le Genre satir. dans la peinture, p. 105.

3) Maeterlinck, Le Genre satir dans la peint., p. 107. Le Même, Le Genre satir. dans la sculpt., fig. 127.

4) Fuchs, Sittengesch., I, fig. 191. Le Même, Die Frau in der Karikatur, fig. 48. Le Même, Gesch. der Karik., I, fig. 54.

La femme, maîtresse absolue dans la maison, portant plus ou moins ostensiblement la culotte, se rencontre dans des estampes de van Meckenem, de Corneille Matsys et d'un graveur allemand anonyme du 16e siècle [1]).

Fig. 506. Samson et Dalila. Gravure de Burgkmaier.

Mais la fameuse culotte apparaît aussi dans des images encore plus blessantes pour l'orgueil masculin. Il existe une estampe de Breughel et une autre d'un anonyme hollandais de 1607 [2]), où la soumission du mari à sa femme atteint un point tel qu'il la revêt lui-même et de son plein gré de ce symbole de l'autorité.

Le mari soumis a d'ailleurs encore donné lieu à d'autres images allégoriques.

Sur des jeux de cartes de Flötner et sur une xylographie de Schäufelein, on le voit qui fait la lessive; Schoen nous le représente comme un âne traînant la charette sur laquelle se tient sa femme, pour voiturer le linge. Sur une des miséricordes de Hoogstraten, un mari pousse une brouette dans laquelle sa femme est commodément assise [3]). Un anonyme allemand nous montre deux femmes tenant des mors avec lesquels elles se proposent de dompter leurs maris. Une xylographie due

1) Bartsch, op. cit., IX, p. 38. Passavant, op. cit., III, p. 102.
2) Maeterlinck, Le Genre satir. dans la peint., fig. 203. Fuchs, Sittengesch., I, fig. 48.
3) Maeterlinck, Le Genre satir. dans la sculpt., fig. 150.

à un autre anonyme représente le mari soumis comme un ours exécutant une danse [1]).

La bataille entre le mari et la femme a généralement l'aspect d'une scène de genre; il nous paraît cependant que, pour les artistes qui l'ont représentée, le thème avait une portée plus étendue, à savoir l'éternel désaccord entre les deux sexes. Les images des luttes où l'homme et la femme en viennent aux mains sont très nombreuses, et il est intéressant de noter que ces épisodes peu édifiants ont souvent trouvé une place dans la décoration des églises. On en rencontre parmi les sculptures de la cathédrale de Strasbourg, des stalles d'Amiens et des miséricordes des églises de Presles et de Sherbone (Angleterre), des cathédrales de Westminster et de Beverley, ainsi que parmi les décorations sculptées de la cathédrale d'York [2]).

Fig. 507. Samson et Dalila. Gravure de Woensam.

Parmi les graveurs c'est surtout van Meckenem, ce satirique par excellence, qui a représenté la discorde conjugale. Il y a consacré un petit cycle d'estampes; celle qui représente les accès de violence troublant la paix du ménage a été imitée par un graveur allemand. Les époux qui en viennent aux mains ont été traités par le „Maître de 1466", par Schoen, par Beham, par le monogrammiste A, et dans une des cartes à jouer de 1545 appartenant à la collection Figdor [3]). Un anonyme allemand de la fin du 15e siècle donne à cette bataille con-

1) Fuchs, Sittengesch., I, fig. 28. Fac-similés de xylographics publiées par Geisberg, 32^{40}.

2) Wittkowsky, L'Art profane, fig. 44, 515, 521. Maeterlinck, Le Genre satir. en sculpt., p. 268, fig. 173. Prior and Gardner, op. cit., p. 538.

3) Willshire, op. cit., I, p. 122; II, p. 236. Passavant, op. cit., I, p. 95. D'Allemagne, I, pl. aux pages 30 et 34. Catal. de la 5e vente Figdor, Berlin, sept., 1930, N° 496.

Fig. 508. Samson et Dalila, par Moroni. Galerie Poldi Pezzoli, Milan. Photo Anderson.

jugale l'aspect d'un duel en règle. La femme administrant une bonne raclée à son mari a fourni le motif décoratif d'un plat en cuivre, travail flamand de la fin du 15e siècle, et un homme maltraitant son épouse forme le sujet d'une miniature illustrant le manuscrit d'une farce allemande de 1456 [1]).

Enfin, on possède deux estampes de la main de Schoen, dont l'une représente sept hommes qui se lamentent à cause de leurs femmes, et l'autre sept femmes qui en font autant au sujet de leurs maris.

Un thème qui a été représenté très souvent dans un esprit satirique, est l'amour des vieillards pour les jeunes femmes, qui le plus souvent tirent parti de leur faible pour se faire remettre des compensations en espèces sonnantes.

Ce sujet a été traité surtout par les graveurs, mais il a donné lieu aussi à plusieurs peintures. Ainsi, sur un panneau de Jacopo de' Barbari, dans la collection Johnson à Philadelphie, un vieillard essaye d'embrasser une jeune femme qui se détourne de lui. De Cranach, l'Académie de Vienne possède deux tableaux sur des sujets semblables. Dans l'un c'est un vieillard qui embrasse avec passion une jeune femme; dans l'autre il lui passe une bague au doigt (fig. 487). A la Galerie de Budapest, une autre peinture de Cranach répresente une jeune femme qui fouille dans la bourse d'un vieillard entre-

1) Schultz, Deutsches Leben, fig. 379.

prenant. La collection Herzog, également à Budapest, contient un panneau presque analogue du même artiste, et un tableau, toujours de Cranach, qui a fait partie de la collection von Bissing, à Munich, met en scène des courtisanes dévalisant un vieillard pendant que l'une d'elles lui couvre les yeux de ses mains. Un vieillard remettant de l'argent à l'entremetteuse qui lui a procuré l'objet de ses convoitises, qu'il tient déjà entre les bras, est le sujet d'un tableau attribué à Quentin Matsys, dans la collection de Pourtalès à Paris. Un dessin allemand du 16e siècle, au Louvre, représente un vieillard et une femme nue. Baldung Grien a peint un panneau qui est à la Galerie de Karlsruhe; on y voit un vieillard en discussion avec une jeune femme, sur l'épaule de laquelle il a posé son bras, pendant qu'elle s'occupe à compter de l'argent [1]). Enfin, la Galerie de Hanovre renferme un tableau du peintre saxon Reder, de la seconde moitié du 16e siècle, qui est une imitation assez servile du panneau de Cranach à Vienne.

Fig. 509. Le lai d'Aristote. Sculpture du 14e siècle à la Cathédrale de Lyon. Photo Giraudon.

Nous ne pouvons songer à énumérer toutes les gravures, et spécialement celles de l'école allemande, qui traitent de sujets analogues [2]). Dürer a représenté, au milieu d'un site champêtre, un couple d'âges mal assortis; la femme s'occupe de faire passer l'argent de la bourse de son adorateur dans la sienne. Chez Flötner et chez Vogtherr, c'est une femme qui se fait remettre de l'argent par deux hommes à la fois (fig. 488). Luctus a laissé deux estampes sur la vénalité des faveurs accordées malgré la disproportion d'âge (fig. 489). Les passions séniles et l'obligation d' acheter les complaisances demandées aux jeunes femmes, ont fourni des sujets à de nombreux artistes graveurs, parmi lesquels nous citerons les Allemands Baldung Grien, Zatzinger, les monogram-

---

1) A. de Hevesy, Jacopo de' Barbari, Paris-Bruxelles, 1925, pl. 30. C. Glaser, Lukas Cranach, Leipzig, 1921, p. 199. Reinach, Répert. de peintures, IV, p. 673, 674. E. Buchner et K. Feuchtmayr, Beiträge zur Gesch. der deutschen Kunst, I, Augsbourg, 1924, p. 297.

2) Bartsch, op. cit., VI, p. 143; VII 273; XVIII 57. Passavant, op. cit., II, p. 122 (vieillard donnant de l'argent à une vieille femme), p. 145; III, p. 7, 20, 120; IV 173. Willshire, op. cit., II, p. 107, 405, 468. Schmidt, Bilderkatalog, Nos 901, 940. Fuchs, Sittengesch., I, fig. 4, 204. Le Même, Die Frau in der Karikat., fig. 166.

mistes I. W. et B. A. D., et des Néerlandais tels que le „Maître à l'écrevisse" (fig. 490), van Meckenem (fig. 491), Lucas de Leyde, Jacob de Gheyn, — qui introduisit le personnage de la Mort guettant le vieillard, — et Goltzius. Le spécimen le plus ancien paraît être la planche due au „Maître de 1480", au Cabinet d'Estampes d'Amsterdam. Le sujet apparaît aussi parmi les illustrations de la „Nef des Fous" de Brant. Les exemples français et italiens sont rares; parmi ces derniers se trouve une œuvre d'Augustin Carrache.

Un des sculpteurs qui ont travaillé à la décoration de la cathédrale de Westminster s'est hasardé jusqu'à représenter sur une miséricorde un vieillard achetant la complaisance d'une jouvencelle [1]).

Fig. 510. Le lai d'Aristote. Chapiteau de l'église Saint-Pierre, Caen. Photo Giraudon.

La vieille femme recourant au même moyen pour arriver à son but auprès d'un jeune homme, est un thème qui a trouvé également plusieurs illustrateurs. En réalité, les estampes de van Meckenem (fig. 492), de Lucius et d'un anonyme allemand d'environ 1500, que nous venons de signaler [2]), ont pour pendants des scènes où les rôles sont intervertis, et où l'argent est presque invariablement l'instrument de la séduction.

L'argent ne joue aucun rôle dans un dessin de Léonard qui ne nous est connu que par deux copies de la main des Allemands Hufnagel et Hollor, et qui met en présence une femme d'un âge avancé et un bel adolescent dont elle est éprise [3]).

En fait de représentations italiennes, nous connaissons une estampe populaire du début du 16e siècle, probablement originaire de l'Italie méridionale, représentant une femme âgée prodiguant à un jeune homme des conseils sur la manière de se comporter en amour. Le texte qui l'accompagne ne dit pas explicitement que c'est elle-même qui désire s'en faire aimer, mais elle tient en main un plateau, et on devine tout naturellement que le coffre qui est à portée de bras contient des richesses. On s'explique moins ce que signifie le pendu qu'on aperçoit à l'arrière-plan [4]); peut-être est-ce une allusion au sort qui attend l'homme quand il se laisse mener par d'aussi mauvais instincts.

Van Meckenem, Goltzius, de Bry et plusieurs anonymes ont laissé des gravures

---

1) Witkowsky, op. cit., fig. 521.

2) Fuchs, Sittengesch., I, fig. 4.

3) E. Möller, Salai u. Leonard da Vinci, Jahrb. der kunsthist. Samml. in Wien, N. F., 1928, fig. 214, 216. W. Suida, Leonardo und sein Kreis, Munich (1929), fig. 119.

4) L'unique exemplaire que nous en connaissions a figuré dans une vente chez Hoepli, à Milan, en nov. et déc. 1925 (N° 172). Le titre disait „Amaestramento de una vechia che impara a un iuueni innamorarse".

qui sont des variations sur le même thème; un de ces spécimens a pour sujet le mariage d'un jeune homme avec une vieille femme [1]).

Dans le conte burlesque hollandais intitulé „Van den Cnape van Dordrecht" (Le Jouvenceau de Dordrecht), le jeune homme, qui avait accepté les largesses d'une vieille femme, est extrêmement embarrassé pour expliquer aux juges quelle est l'origine de sa fortune [2]).

L'Albertina de Vienne possède un dessin de Karel van Mander (1548—1606) qui est une satire sur les parents trop préoccupés de la question des biens terrestres lorsqu'ils marient leurs enfants: les jeunes gens sont pesés dans une balance accompagnés de coffres et de sacs remplis d'écus. Cupidon s'éloigne tout écœuré de ce triste spectacle [3]).

Fig. 511. Le lai d'Aristote. Coffret d'ivoire français du 14e siècle. Église Sainte-Ursule, Cologne.

Les hommes pour lesquels la femme a été une cause de déchéance ne se comptent pas, et les artistes ont mis en évidence quelques exemples parmi les plus connus. Ils pouvaient en trouver dans l'Ancien Testament, et dans des légendes drolatiques et satiriques comme celle des mésaventures ridicules d'Aristote avec la dame Phyllis, appelée parfois Campaspe, ou encore de Virgile et la princesse, dont nous parlons plus loin.

Pour commencer par les exemples tirés de l'histoire, et tout d'abord de l'histoire biblique, nous citerons une tapisserie datant de 1540, de facture allemande ou suisse, qui se trouve dans la collection Iklé, à Saint-Gall. On y discerne Adam et Ève, Dalila coupant les cheveux à Samson, Judith mettant la tête d'Holopherne dans un sac que lui tend une servante, les vieillards épiant Suzanne au bain, — et cela de bien plus près que ne le ferait supposer le texte biblique, — et Esther et Assuérus. Une autre tenture, qui date de la première moitié du 15e siècle et qui fut probablement exécutée à Nuremberg, où on peut la voir encore dans l'église Saint-Sébald, comporte deux scènes avec l'histoire d'Adam et Ève et celle de Samson et Dalila, une troisième consacrée à David et Bethsabée, et en quatrième lieu une scène de genre représentant un jeune homme jouant à la balle avec une dame [4]).

Fig. 512. Le lai d'Aristote. Coffret d'ivoire français du 14e siècle. Musée National, Florence. Photo Alinari.

Sur une série de six xylographies qu'on a crues exécutées

1) Bartsch, op. cit., VI, p. 143. Fuchs, Sittengesch. I, fig. 176, 203, 205. Le Même, Die Frau in der Karik., fig. 57. Lacroix, Sciences, fig. 167.
2) J. ten Brink, Geschiedenis der Nederlandsche Letterkunde, Amsterdam, 1897, p. 204.
3) Meder, Handzeichn., VII, pl. 818.
4) Kurth, op. cit., I, fig. 81, 82 et pl. 254.

Fig. 513. Le lai d'Aristote. Dessin de Léonard à la Kunsthalle, Hambourg.
Photo Prestel Gesellschaft.

d'après des dessins de Lucas de Leyde, nous rencontrons encore Adam et Ève, Dalila coupant les cheveux à Samson, Salomon adorant l'idole, la reine de Saba devant Salomon, Salomé recevant la tête de Jean-Baptiste, et Virgile dans le panier suspendu. Quatre de ces gravures ont été reproduites en petit format, complétées par d'autres dont les sujets sont assez différents [1]). Flötner a laissé une gravure sur bois où nous retrouvons Samson et Dalila, David et Bethsabée, et l'Idolâtrie de Salomon, et ensuite, l'artiste étant sorti du répertoire de l'Ancien Testament, l'histoire d'Aristote et Phyllis (fig. 493).

Ce dernier couple, ainsi que les figures de Samson et Dalila et de Judith et Holopherne, sont devenues de véritables images allégoriques de la déchéance de l'homme par l'influence de la femme. Aristote et Samson avec leurs néfastes compagnes apparaissent sur des plateaux de maternité florentins du 15e siècle dont le décor figure le Triomphe de l'Amour, que l'on conserve à la Galerie de Turin et au Victoria and Albert Museum de Londres (fig. 149 et 150) [2]); il en est de même sur une tapisserie suisse d'environ 1470 ou '80, au Musée de Bâle, où l'on distingue, outre ces deux couples, d'abord un pèlerin écoutant une femme qui par des paroles moralisatrices le console des misères d'ici-bas, ensuite une dame sur le dos d'un jeune homme et jouant à la quintaine (fig. 494): ce dernier groupe présente naturellement une grande analogie

1) Passavant, op. cit., III, p. 7.
2) Schubring, op. cit., pl. 43, 44. Van Marle, op. cit., X, fig. 338, 339.

Fig. 514. Le lai d'Aristote etc. Estampe florentine de la fin du 15e siècle.

avec celui d'Aristote et sa dominatrice [1]). L'idolâtrie de Salomon, la faiblesse de David, les tristes mésaventures de Samson et d'Holopherne et la honte de Virgile se trouvent réunies sur une broderie suisse de 1522, au Musée de Zurich (fig. 495) [2]).

Les groupes qui rappellent les récits de l'Ancien Testament ont naturellement trouvé place également parmi les illustrations de l'histoire sainte, mais ceci n'explique pas la très grande fréquence des représentations isolées qui existent de deux de ces thèmes.

1) Kurth, op. cit., pl. 69B.
2) O. von Falke, Gestickte Bildteppiche der Ostschweiz, Panthcon V, 1932, p. 23.

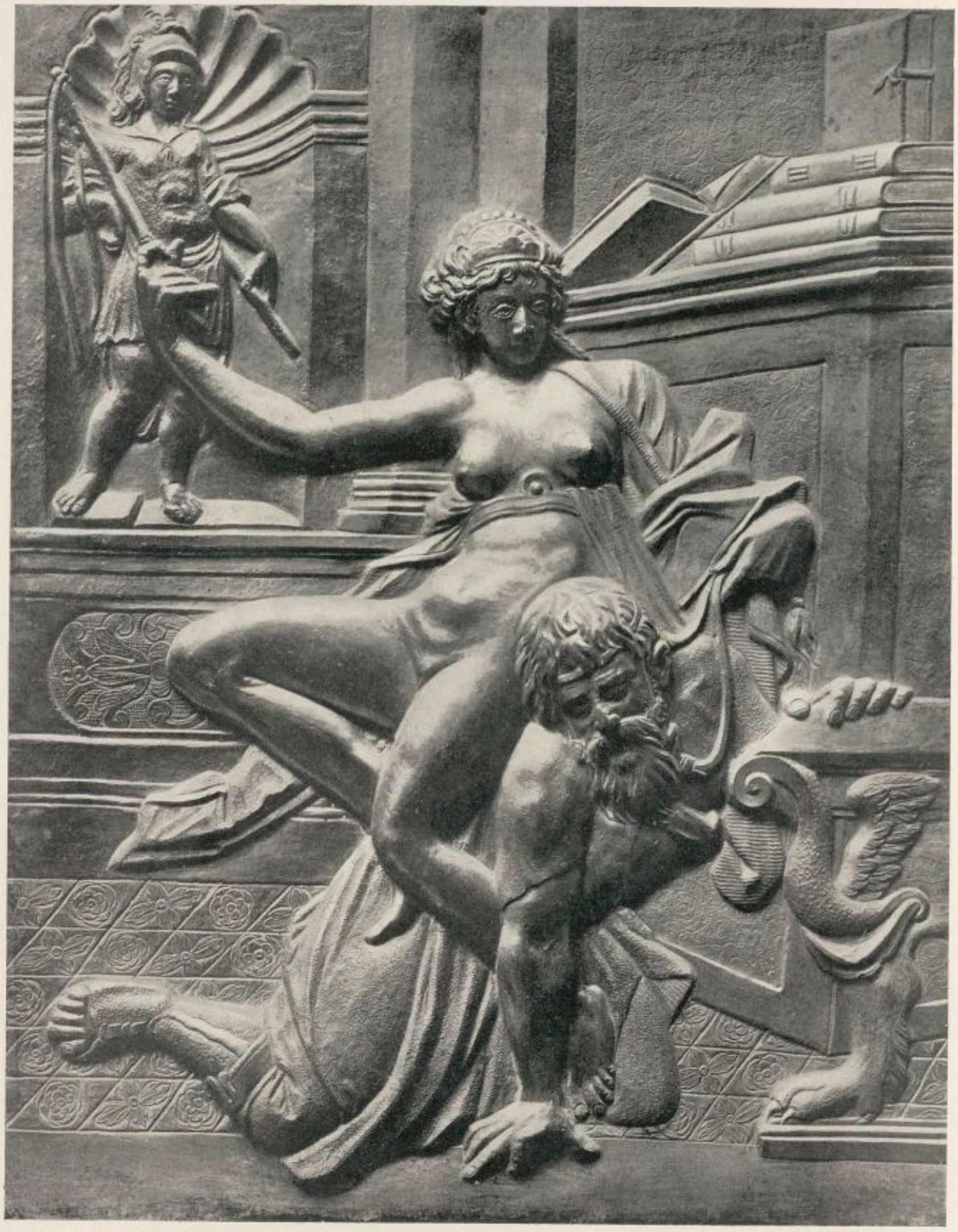


Fig. 515. Le lai d'Aristote. Bronze italien du 16e siècle. Musée du Louvre. Photo Giraudon.

La décollation d'Holopherne a d'ailleurs été représentée dès le 14e siècle en Italie, car Guariento a traité le sujet sur un des panneaux dont se composait, au Palais du Capitaine du Peuple à Padoue, la décoration de la chapelle, qui comprenait d'ailleurs d'autres épisodes de l'Ancien Testament peints par cet artiste [1]). Quant à la composition sur la même donnée que montre un des dessins de l'album d'esquisses, de l'école padouane du début du 15e siècle, au Cabinet d'Estampes de Rome [2]), il nous paraît douteux qu'elle fût destinée à la décoration d'un édifice religieux, attendu que le contenu de ce volume est en grande partie de caractère profane.

Fig. 516. Le lai d'Aristote. Gravure du „Maître du Hausbuch".

Les grands peintres italiens ont souvent représenté l'histoire de Judith et d'Holopherne. Botticelli, outre qu'il y a consacré deux magnifiques petits panneaux qui sont aux Uffizi (fig. 496), semble avoir traité ce thème jusqu'à sept fois [3]). Un tableautin du Musée de Berlin, montrant Judith suivie d'une servante qui porte sur sa tête le sinistre fardeau, nous paraît être de la main de David Ghirlandajo (fig. 497) [4]). Jacopo Bellini est l'auteur de deux dessins représentant le sanglant dénouement [5]), tandis qu'un dessin de Mantegna, aux Uffizi, montre encore Judith laissant tomber la tête coupée dans un sac que tient une servante (fig. 498). Deux grisailles sur toile, également de Mantegna, à la Galerie Nationale de Dublin, reprennent les mêmes données tout en modifiant la composition, et cet artiste est encore revenu au même sujet quand il a peint le beau petit tableau qui est actuellement à Philadelphie dans la collection Widener (fig. 499).

L'Albertina possède un beau dessin de l'école de Francia qui représente le corps

1) Van Marle, op. cit., IV, p. 112.
2) A. Venturi, Il Libro di Giusto. Van Marle, op. cit., VII, p. 399.
3) Un dessin à l'Albertina nous paraît appartenir à son école, van Marle, op. cit., XII, p. 278. Il a été attribué à Botticelli lui-même par Stix et Fröhlich-Bum, op. cit. Tosk. Schule etc., N° 20, pl. 6.
4) Van Marle, op. cit., XIII, p. 146.
5) Goloubev, op. cit., I, pl. 39, II, pl. 75.

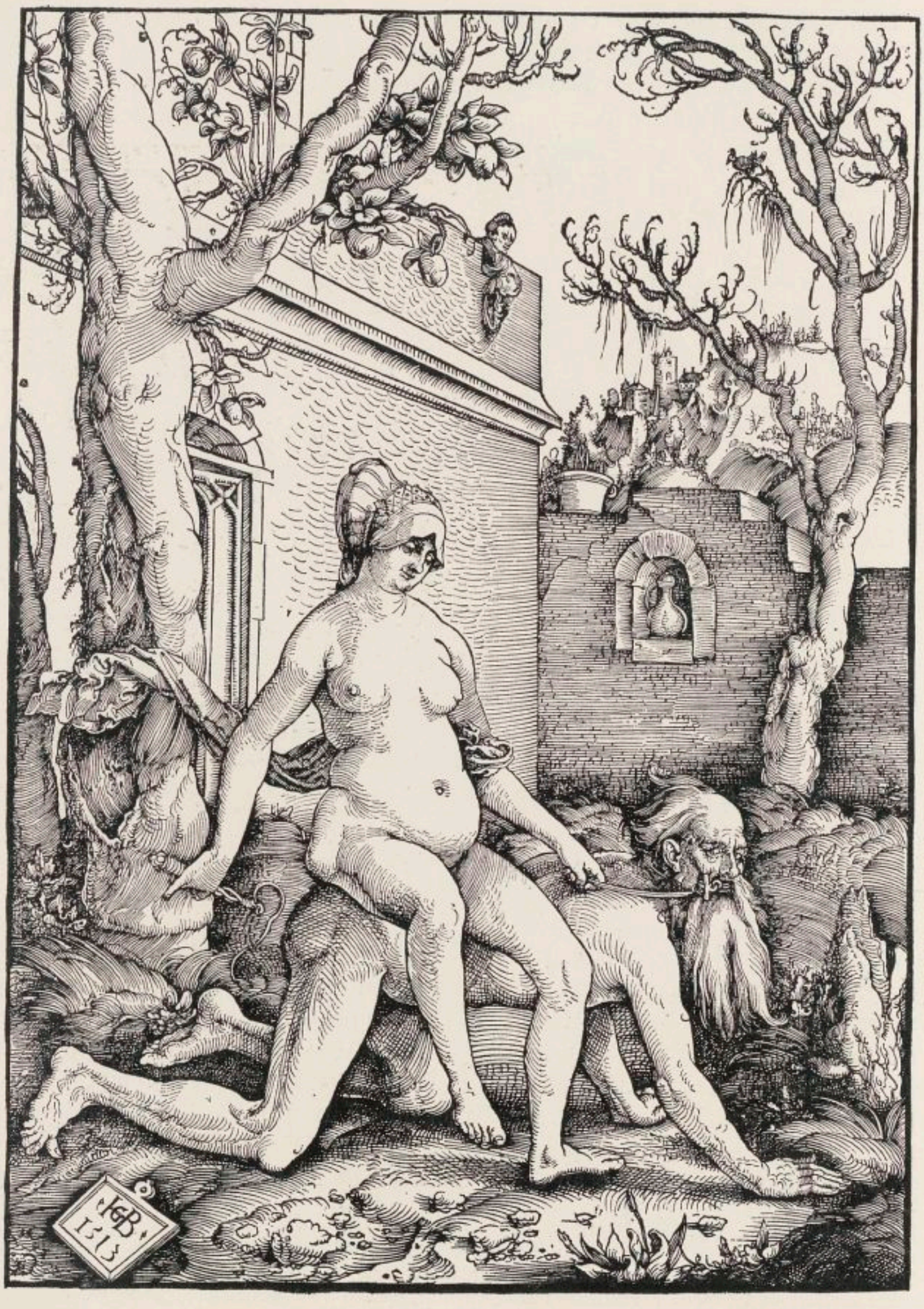


Fig. 517. Le lai d'Aristote. Gravure de Baldung Grien.

d'Holopherne gisant à terre, après sa décollation [1]), et parmi les ,,Otto prints'', qui étaient destinés, comme on sait, à servir de modèles a des peintres de cassoni et de coffrets, on en trouve deux qui reproduisent Judith armée de l'épée et tenant en main la tête tranchée du guerrier.

Fig. 518. Le lai d'Aristote. Gravure de Burgkmair.

Le cassone était un meuble qu'on offrait invariablement aux jeunes épouses, et il n'est pas sans intérêt de remarquer qu'une allusion à la domination funeste que la femme peut excercer sur l'homme, était mise sous leurs yeux d'une telle manière. Le pape Alexandre VI a pu voir, trop tardivement, cette image à tendance moralisatrice, parmi les figurations dont Pinturicchio et ses aides couvrirent les murs de son appartement au Vatican. Ceci est un exemple où le motif apparaît dans la décoration d'une demeure. La fresque d'environ 1470, à Collepepe près de Pérouse, qui représente la bataille de Béthulie, se trouve également dans une ancienne habitation seigneuriale (Vol. I, fig. 334) [2]). Le même sujet se reconnaît parmi les figurations du pavé de la cathédrale de Sienne. De Girolamo Moretto il existe une gravure, où l'artiste s'est visiblement inspiré des représentations de Mantegna (fig. 500). Boyvin a exécuté une estampe de Judith avec la tête d'Holopherne, d'après ,,il Rosso'' [3]).

Nous connaissons d'ailleurs d'autres peintures italiennes représentant Judith. Il y en a une de Giorgino à l'Ermitage de Pétrograd et une du Véronèse à la Galerie de Vienne, tandis que trois toiles du Tintoret, au Prado, montrent l'héroïne juive, avec sa servante, se tenant à côté du lit sur lequel est étendu Holopherne assoupi dans son sommeil. Les grisailles dont Daniele da Volterra a orné le palais Massimo à Rome, mettent en scène les détails du récit (fig. 501). Plusieurs épisodes de cette même

1) Meder, op. cit., II, pl. 163.
2) H. Gnoli, L'Affresco di Collepepe, Bollet. d'Arte del Minist. della Pubbl. Istr., déc, 1909.
3) Kustenberg, op. cit., pl. 55.

histoire sont représentés sur une broderie italienne d'environ 1600, conservée au Musée National de Florence (fig. 502).

En fait de sculptures de la Renaissance italienne, il y a lieu de mentionner tout d'abord le célèbre groupe de Donatello. On possède aussi une œuvre d'Aspetti, mais elle est loin d'avoir la même valeur [1]). La basilique de Saint-Antoine, à Padoue, contient un magnifique relief du Riccio, dont la composition associe la bataille de Béthulie à l'acte vengeur de Judith tranchant la tête de l'ennemi détesté. Le même artiste a exécuté une plaque de bronze d'après le dessin de Mantegna mentionné plus haut [2]).

Fig. 519. Le lai d'Aristote. Relief en bois allemand de la première moitié du 16e siècle. Musée National, Munich. Photo du Musée.

Au 16e siècle, le thème semble avoir inspiré surtout les graveurs, parmi lesquels on peut citer Jacopo de' Barbari, Gianantonio da Brescia, Parmigianino, le Carrache et un grand nombre d'autres [3]).

Les graveurs allemands ont montré une remarquable prédilection pour ce sujet: parmi les petits maîtres il n'y en a guère qui fassent exception. Beham l'a traité à plusieurs reprises, ensuite Wohlgemut, dans la Grande chronique de Nuremberg, Altdorfer, Schäufelein, Vogtherr, Burgkmair, Breu, Ambroise Holbein, Christ Maurer, Wilborn, Ladenspelder (deux estampes), Binck, Aldegrever, Hopfer, plusieurs monogrammistes et des anonymes [4]). Quelques-uns, comme Vogtherr et Schäufelein, le

1) Planiscig, Venez. Bildhauerei, fig. 636—38. Le Même, Piccoli bronzi, N° 300.

2) Planiscig, Kunsthist. Mus. in Wien, Bronzeplastiken, N° 419.

3) Il en existe des estampes par Jacopo de' Barbari, Mocetto, d'après le dessin de Mantegna, G. A. da Brescia, Bonasone, Parmigianino, Meldola, Peregrino, Reverdino, Schiavone, Giov. Batt. d'Angelis, Aug. Carrache, et une impression de nielle, Bartsch, op. cit. VII, p. 260, XVI, p. 49, 104; XVIII, p. 24. Passavant, op. cit., I, p. 276, 284; V, p. 80, 107, 208; VI, 102, 108. Pittaluga, fig. 31, 42, 203, 210. On en trouve encore des dessins, par Luca Cambiaso, au Cabinet d'Estampes de Rome; et de l'école lombarde du 16e siècle ainsi que de l'école de Botticelli, au Louvre.

4) Bartsch, op. cit., VIII, p. 50, 68, 69, 146, 205, 303. Passavant, op. cit., III, p. 234, 424, 467; IV, 129, 140, 143, 160. Dodgson, op. cit., II, p. 42, 437.

combinent avec le siège de Béthulie et développent le thème dans une composition grandiose. Les autres ont également recherché la variété dans l'inspiration.

En revanche, les représentations par la peinture allemande sont plutôt rares, si l'on excepte l'école de Cranach, dont on trouve des Judith avec la tête d'Holopherne dans les galeries de Cassel, de Vienne (deux) (fig. 503) et de Grenoble. De Schäufelein et de Sprininklee il en existe des dessins à Bamberg et à Budapest, l'un et l'autre associent le siège de Béthulie à l'épisode de la décollation; la scène de la bataille d'après la composition de Sprininklee est particulièrement impressionnante [1]).

Fig. 520. Le lai d'Aristote. Gravure de Lucas de Leyde.

Enfin, parmi les petites sculptures allemandes du 16e siècle, Judith avec l'épée et la tête tranchée apparaît assez fréquemment. Il existe une statuette d'albâtre qui la représente debout, ayant déposé le sanglant trophée sur une petite colonne. Le Musée de Munich possède une figurine en ivoire de la fin du 16e siècle, exécutée peut-être à Augsbourg, qui est une Judith tenant la tête tranchée, ainsi qu'un relief en bois dur en forme de médaille, par Hans Schwartz, où l'on voit à mi-corps Judith avec l'epée et sa servante portant la tête. Une composition bien plus élaborée est celle d'un autre relief en bois du 16e siècle, au Musée de Bâle. On reconnaît le tragique épisode dans une plaquette allemande de la seconde moitié du 16e siècle, et dans une sculpture en demi-figure de la main

1) E. Buchner, Der junge Schäufelein als Maler u. Zeichner, Festschr. f. Max J. Friedländer, Leipzig, 1927, p. 53. E. Schilling, Nürnberger Handzeichnungen des XV. u. XVI. Jahrh., Fribourg-en-B., 1929, pl. 36. Meder, Handzeichn., III, pl. 220.

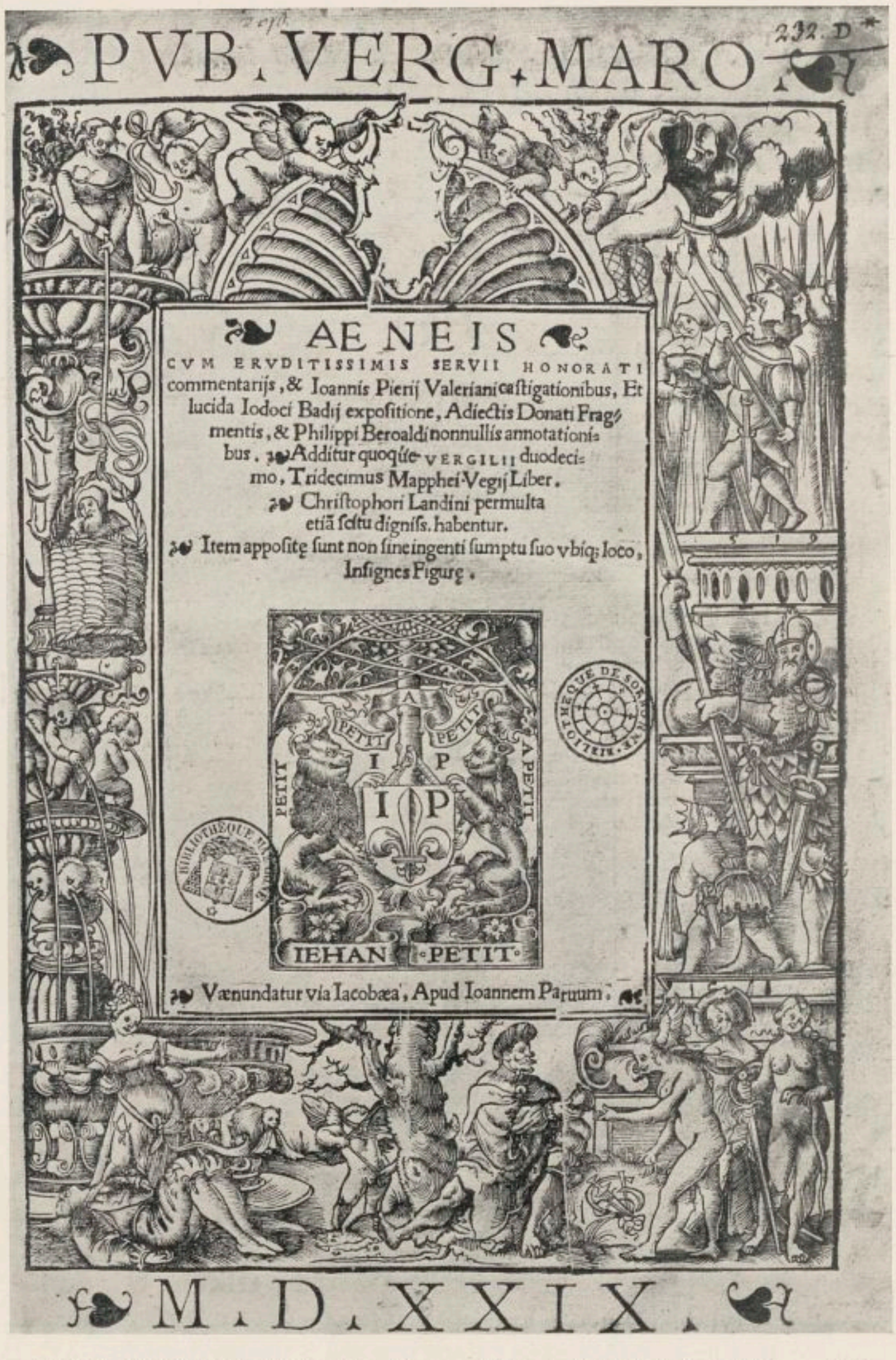


Fig. 521. L'Histoire de Virgile et la princesse. Titre de l'Enéide éditée à Paris en 1529.

Photo Giraudon.

de Daucher, qui fait partie d'un cycle de prophètes, de sibylles et d'ancêtres de Jésus-Christ, au Musée de Berlin. Il serait aisé de citer encore quelques autres spécimens [1]).

Les exemples flamands sont peu nombreux: un dessin par van Orley, à Hambourg, une estampe de van Meckenem — très importante, avec le siège de Béthulie, — une de Goltzius, qui a été copiée par van Sichem, d'autres de Saenredam et d'un monogrammiste, et pour finir, un petit bronze du 16e siècle qui est au Musée de Berlin [2]).

Fig. 522. Le lai de Virgile. Relief français du 16e siècle. École des Beaux-Arts, Paris. Photo Giraudon.

Il est particulièrement intéressant de constater qu'en France le sujet de Judith et Holopherne est entré, par l'intermédiaire de la tapisserie, dans le répertoire de la décoration des demeures. L'inventaire des biens de Louis Ier d'Anjou, qui date de 1364, fait mention d'un tapis „de Judic et de Olefernes". En 1516, le sujet a été traité en six tapisseries tissées à Tournai, que la ville destinait au Maréchal d'Angleterre. L'inventaire du tisseur tournaisien Ballink mentionne plusieurs séries de tapisseries avec l'histoire de Judith et Holopherne, et plusieurs autres documents font allusion à des tentures exécutées au 16e siècle à Tournai sur ce thème [3]). Deux de ces tapisseries tournaisiennes, conservées jusqu'à nos jours, sont parfaitement connues: l'une, qui date d'environ 1460 ou '70 et qui se trouve à Nonnberg, représente le moment de la décollation du général babylonien dans sa tente; l'autre, qui paraît être du début du 16e siècle et qui a fait partie de

---

1) Sauerlandt, Kleinplastik, fig. 46, 55. Bange, Kleinplastik, pl. 17, 60. A. Feulner, Die deutsche Plastik des sechzehnten Jahrh., Florence-Munich, 1926, pl. 53. Berliner, op. cit., N° 104, pl. 36. W. Pinder, Die deutsche Plastik etc., Handbuch der Kunstwiss., II. Potsdam, 1929, p. 487. Braun, op. cit., N° 65, pl. 14. Vöge, Katal., N° 127.

2) Prestel Gesellschaft, VII, pl. 10. Bartsch, op. cit., III, p. 48, 73, 151, 273. Passavant, op. cit., II, p. 193. Vöge, Katalog, N° 484.

3) Göbel, op. cit., I, p. 70, 257, 259, 261, 279, fig. 231. B. Kurth, Gothische Bildteppiche aus Frankr. u. Flandern, Munich, 1923, fig. 25. Göbel, op. cit., I, fig. 231.

l'ancienne collection Somzée à Bruxelles, reproduit deux autres scènes, et notamment le banquet auquel assiste Holopherne.

En fait d'œuvres françaises, nous citerons encore une belle miniature illustrant la „Fleure des Histoires" de Jean Mansel, à la Bibliothèque Royale de Bruxelles [1]). Nous possédons personnellement un petit panneau de l'école de Fontainebleau avec les demi-figures de Judith, tenant l'épée et la tête tranchée, et de la servante. Dans le haut se lit le distique:

Fig. 523. Le lai de Virgile. Gravure de Lucas de Leyde.
Photo Braun.

Par mon moien Israel
Ie sauvai
Quant le grand chef
doloferne coupai

Il est possible que la pensée de la patrie à sauver, but qui justifie toutes les ruses et toutes les violences, ait contribué à la popularité de l'histoire de Judith et Holopherne. Cependant, comme nous l'avons vu, ce récit appartient au cycle reconnu d'exemples célèbres de la déchéance de l'homme due à l'influence néfaste de la femme.

Il n'est pas question de sentiment patriotique dans les histoires de David et Bethsabée, et de Salomon sacrifiant aux idoles; c'est ce qui explique qu'elles n'aient été que rarement représentées seules. La perfidie de la femme est tout particulièrement mise en évidence dans la tragédie de Samson et Dalila, qui pour cette raison a été assez souvent illustrée.

La première représentation de la fatale taille de la chevelure du héros, en dehors des illustrations de l'Ancien Testament, apparaît parmi les sculptures d'un caractère

1) Bacha, op. cit., pl. 10. Clemen, Belg. Kunstdenkm. I, p. 250.

profane exécutées, vers 1330, aux stalles du chœur de la cathédrale de Cologne (fig. 504) [1]); nous ne connaissons aucun autre exemple remontant à cette époque. Viennent ensuite plusieurs dessins, miniatures et estampes du 15e siècle, entre autres une gravure du ,,Maître de 1465 " (fig. 505); plusieurs illustrations de livres imprimés, par exemple le ,,Chevalier de Turm" publié à Bâle en 1493; des gravures de Burgkmair (fig. 506), de Woensam (fig. 507), de Mair von Landshut, d'Aldegrever, de Brosamer, du Maître E. S., du monogrammiste P. W. et d'autres anonymes [2]). Il en existe aussi un beau tableau de Cranach, à la Galerie d'Augsbourg. Enfin on rencontre le sujet parmi les reliefs qui décorent un coffre sculpté du 15e siècle, au Musée de Bâle [3]).

Un exemple intéressant de l'emploi de ce thème comme allégorie de la séduction par la femme, nous est fourni par les miniatures qui illustrent les manuscrits des Triomphes de Pétrarque et qui mettent également en scène les mésaventures de Virgile et d'Aristote dont il sera question plus loin [4]).

Dans la peinture italienne, la figure de Dalila coupant les cheveux à Samson apparaît sur plusieurs plateaux de maternité du 15e siècle, à la Galerie de Turin, au Victoria and Albert Museum de Londres, dans l'ancienne collection Wagner de cette ville, et dans celle de feu M. Martin le Roy à Paris. Sur un cassone peint dans la manière de Giovanni di Paolo, qui est au séminaire archiépiscopal de Sienne, la coupe des cheveux de Samson figure entre la décollation d'Holopherne et l'idolâtrie de Salomon [5]). On la retrouve dans une peinture sur toile de l'atelier de Mantegna à la National Gallery, dans une peinture de Francesco Moroni à la Galerie Poldi Pezzoli de Milan (fig. 508), sur une toile médiocre de Schiavone à la Galerie Nationale de Rome, sur un dessin de Polidore Caravage au Louvre, et sur une estampe de Gian Antonio da Brescia. Enfin, dans l'inventaire des biens de Philippe II de Savoie, décédé en 1498, il est fait mention d'une tapisserie ayant pour sujet Samson et Dalila.

Le sculpteur colonais de la première moitié du 14e siècle qui appliqua le thème à la décoration des stalles du chœur, a trouvé des imitateurs dans ceux de la cathédrale d'Amiens et de l'église de Hoogstraten [6]).

En fait d'estampes flamandes, il y a lieu de citer celle du ,,Maître de 1480", et celle de Corneille Matsys [7]).

Mais l'humiliation qu'eut à subir Aristote de la part de la courtisane Campaspe a été représentée plus souvent encore; ici il n'y a aucun doute possible au sujet du sens symbolique: c'est une image burlesque de la domination de la femme. Le groupe formé par le philosophe rampant à quatre pattes et portant sur son dos la belle amazone, rentrait d'ailleurs tout à fait dans ce genre de scènes drolatiques dont raffolait le

1) v. Tietschowitz, op. cit., pl. 7.
2) Schultz, Deutsches Leben, pl. 30. Bartsch, op. cit., VI, p. 197; VIII, 251, 255. Passavant, op. cit., II, pp. 157, 162. Willshire, op. cit., II, pp. 36, 375. Dodgson, op. cit., II, p. 101. Geisberg, Auf. Kupferst. pl. 53, 61.
3) Schultz, Deutsches Leben, fig. 146.
4) D'Ancona, L'Uomo, pl. 69.
5) Schubring, op. cit., Nos 198, 199, 201, 202, 442; pl. 43, 44, 101.
6) Maeterlinck, Le Genre satir. dans la sculpt., p. 228, 267.
7) Passavant, op. cit., II, p. 255; III, p. 99.

Moyen Âge, et il devait donc plaire davantage encore que le sinistre spectacle d'Holopherne décapité ou la scène moins impressionnante mais assez dénuée de charme realisée par Dalila coupant les cheveux à Samson.

La légende du profond déboire d'Aristote est connue. L'illustre philosophe, espérant mettre un terme aux amours d'Alexandre le Grand pour la belle Campaspe, avait mit le monarque en garde contre de semblables faiblesses, qui ont causé la ruine de nombreux hommes. Pour se venger, la courtisane se laisse voir du philosophe dans un jardin, où elle se présente avec un vêtement ultra-léger. Le vieillard s'éprend d'elle et lui déclare sa passion, mais Campaspe exige que comme preuve de son amour il la porte sur le dos en se comportant comme sa monture. La chose se passe sous les yeux d'Alexandre, ce qui fournit à Aristote l'occasion de faire à son royal disciple une leçon morale d'autant plus éloquente sur l'attrait funeste de la femme, auquel lui-même, grave et vieux philosophe, ne trouve pas la force de résister.

Cette anecdote ne figure dans aucun texte antique et n'est confirmée par aucune donnée sérieuse que l'on possède sur la vie d'Aristote ou d'Alexandre. C'est un fabliau du Moyen-Âge dû à la plume, sinon à la fantaisie, d'Henri d'Andely [1]). Il s'est cependant produit une variante sur le nom de la courtisane qui est parfois appelée Phyllis au lieu de Campaspe.

Il est curieux d'observer qu'une conception aussi profane, bien qu'elle soit inspirée par la sagesse, a trouvé de très bonne heure une place dans la décoration des églises. M. Mâle [2]) ne cite pas moins de cinq bas-reliefs qui remontent à la fin du 13e siècle et au début du 14e, et qui décorent des églises françaises; deux se trouvent à la façade de la cathédrale de Lyon (fig. 509), un au portail de la Calende de la cathédrale de Rouen. A Saint-Pierre de Caen le sujet apparaît sur un chapiteau (fig. 510). Un spécimen datant du 13e siècle est une sculpture des stalles du chœur à Lausanne. On reconnaît le sujet également parmi les peintures du chœur de la cathédrale de Cologne [3]). Plus tard, il devient encore plus fréquent dans la décoration des édifices religieux, mais on le rencontre alors presque exclusivement sur les stalles et les miséricordes, dans le Nord de la France et dans les Flandres, à Amiens, Rouen, Aarschot, Walcourt, où ce sont deux femmes nues chevauchant deux hommes, et à Boos [4]). Le thème apparaît sur plusieurs coffrets français en ivoire sculpté du 14e siècle (fig. 511, 512), sur un peigne de même facture, qui a fait partie de l'ancienne collection Figdor à Vienne, et parmi la décoration des coffrets d'amour; il a été signalé aussi pour un coffret français du 13e siècle et pour un exemplaire alsacien du 14e [5]).

---

1) H. d'Andely, Le Lai d'Aristote, publié d'après le texte du ms. N° 3516 de la Bibl. de l'Arsenal, éd. A. Héron, Rouen, 1901. A. Borgeld, Aristoteles en Phyllis, een bijdrage tot de vergelijkende literatuurgeschiedenis, Groningue, 1902. E. Bertaux, La Femme au Moyen Âge français, Revue de Paris, nov. 1909, p. 380.

2) Mâle, L'Art du XIIIe siècle, p. 378, note 1.

3) P. Clément, Von den Wandmalereien auf den Chorschränken des Kölner Domes, Wallraf-Richartz. Jahrbuch, I, 1924. Le Même, Die gotischen Monumentalmalereien der Rheinlande, Düsseldorf, 1930, pl. 58.

4) Maeterlinck, Le Genre satir. en sculpt., p. 118, 156, 189, 228, 256, 267. Le Même, Le Genre satir. en peint., p. 109.

5) Koechlin, op. cit., p. 440, 485, 487, 499; II, Nos 1150, 1281, 1285, 1297. Dalton, Cat. of ivories, N° 368, pl. 86. Maskell, op. cit., p. 64. Kohlhaussen, op. cit., Nos 17, 61.

Fig. 524. Le lai de Virgile. Gravure de Lucas de Leyde.

D'ailleurs, dès le 13e siècle le motif fut appliqué en Italie à la décoration des demeures, témoin une fresque découverte dans une maison de Trévise [1]). Peu après le milieu du 14e siècle ont été exécutées, dans l'appartement du capitaine du peuple au Palais Public de San Gimignano, les fresques de l'école siennoise, apparentées à l'art de Bartolo di Fredi, qui ont trait à la vie matrimoniale et dont il a été question dans notre premier volume. La mésaventure d'Aristote occupe la gauche, au bas de la scène principale.

La victoire de Campaspe se rencontre assez souvent dans l'art italien du 15e siècle; il en existe même un dessin de Léonard, à la Kunsthalle de Hambourg (fig. 513). Sur de nombreux cassoni, ce petit groupe burlesque figure à côté d'autres images de l'ascendant exercé par la femme sur l'homme, entourant les „Triomphes de l'Amour" [2]). A ce genre de représentations appartient en réalité aussi l'„Otto print" sur le même thème (fig. 514). Un cas intéressant de l'emploi de ce motif dans la décoration des demeures, est celui de la petite peinture à fresque qui fait partie de la suite de figurations décorant l'escalier de l'ancien palais Vitelli à Città di Castello (Ombrie), qui datent d'ailleurs du siècle suivant, et qui sont donc contemporaines de l'importante plaque de bronze, au Musée du Louvre (fig. 515), et d'une estampe d'après Rosso le Florentin [3]).

Nous avons déjà signalé une miniature représentant la déchéance morale du grand philosophe. Il reste à citer quelques gravures, — parmi lesquelles un „Triomphe de l'Amour", — où apparaît le mème sujet. Elles ont souvent des traits de parenté avec l'„Otto print" [4]).

Les exemples allemands, malgré certaines variantes, sont surtout intéressants par leur nombre. Il s'agit d'ailleurs presque exclusivement d'estampes; nous en trouvons du „Maître du Hausbuch" (fig. 516), de Schongauer, du monogrammiste P. W., imité par Wenzel von Olmutz, de Flötner (une feuille de la série déjà citée), de Zazinger; ensuite, des gravures de Baldung Grien (fig. 517), Brosamer, Virgile Solis, Burgkmair (deux gravures) (fig. 518), Urs Graf, de qui nous avons, en outre, un dessin du même sujet, à la bibliothèque de Dessau; une estampe de Melchior Lorch, une autre attribuée à Holbein, des œuvres d'anonymes et des cartes à jouer. Du „Maître de 1477", il y a au Cabinet d'Estampes de Berlin un petit dessin de forme ronde, qui ne représente pas seulement le moment le plus critique de l'anecdote, mais aussi ceux qui le précédèrent [5]). Un très beau relief en bois montrant Campaspe à califourchon sur le dos d'Aristote, représente celui-ci comme un adolescent (fig. 519).

---

1) V. Crescini, Gli affreschi epici medievali del Museo di Treviso, Alti de R. Ist. Veneto di Scienze, Letter e Arti, LXII, 1902—3, p. 267.

2) Schubring, Nos 53, 54, 198, 201, 202, 778.

3) Kustenberg, op. cit., p. 168, pl. 80.

4) Hind and Colvin, op. cit., I, pp. 12, 31, 585.

5) Bartsch, op. cit., II, p. 44; VI, p. 206; VII, p. 159; VII, p. 255; IX, p. 142; X, p. 29 (deux). Passavant, op. cit., III, p. 413, 426; IV, p. 182. Willshire, op. cit., II, p. 223, 227, 289, 402. Dodgson, op. cit., II, p. 101. Fuchs, Sittengesch,. fig. 20, 185. Curjel, op. cit., p. 81. M. Lehrs, Wenzel v. Olmutz, Dresde, 1889, p. 74. Schmidt, Bilderkatal., Nos 119, 500. Friedländer, Handz. deutscher Meister, p. 43.

Enfin, les ruses de la femme et les faiblesses de l'homme étaient représentées en peinture murale dans une maison de Constance. Aristote et Phyllis y figuraient, de même que Virgile et la fille de l'empereur [1]).

Il est assez curieux que dans les Flandres le thème ait été appliqué à l'ornementation des dinanderies. Le Musée du Centenaire, à Bruxelles, possède un superbe aquamanile du 15e siècle, sur lequel on aperçoit le fameux groupe burlesque. On le trouve aussi sur un plat en cuivre de l'ancienne collection Figdor à Vienne, et sur un autre, de la collection Philippe Lehman à New-York. Parmi les graveurs flamands et hollandais nous ne connaissons que Lucas de Leyde qui l'ait représenté (fig. 520).

Assez semblable, mais moins recherchée par les artistes, était la légende de Virgile. Pour les gens du Moyen Âge, celui-ci n'était pas seulement un auteur célèbre, mais aussi un magicien à l'égard de qui on se sentait assez mal disposé [2]), bien qu'on l'admirât au point de lui ériger des statues sur des places publiques, comme à Città di Castello et à Mantoue, ou de le représenter en peinture sur les mûrs d'un château, comme a fait Azzo Visconti.

Il paraît que la légende de Virgile, qui présente quelque analogie avec celle d'Aristote, était parfois appliquée à Hippocrate, mais, dans les illustrations que nous en connaissons, c'est bien de Virgile qu'il s'agit. Il est à présumer que son origine est encore un fabliau français.

Le poète avait déclaré son amour à la fille de l'empereur et se croyait aimé d'elle en retour. Comme cette princesse habitait la partie haute d'une tour, il avait été convenu que Virgile serait hissé, dans un panier, jusqu'à la hauteur de son appartement. Mais la perfide jouvencelle n'avait d'autre intention que de se moquer de son prétendant; aussi le laissa-t-elle suspendu à mi-chemin. La vengeance qu'en prit Virgile est représentée plus rarement: par l'effet de sa magie, le grand homme fit tant et si bien que pendant plusieurs jours toute la ville de Rome resta plongée dans les ténèbres, et que les flambeaux éteints ne pouvaient être rallumés qu'au contact du corps nu de la princesse. Boccace, dans son „Filocolo", semble s'être inspiré de cette légende.

La représentation la plus ancienne que nous connaissions de la légende de Virgile est une miniature du Grand Chansonnier de Heidelberg; elle remonte donc à la première moitié du 14e siècle. On la trouve ensuite, à côté de l'humiliation d'Aristote, sur le peigne sculpté de l'ancienne collection Figdor à Vienne. L'inventaire du mobilier du Château de Cornillon, dressé en 1380, mentionne un tapis „cum istoriis Virgilis" [3]), mais il est possible qu'il s'agisse ici d'autres épisodes de la vie du grand poète, ou bien de sujets empruntés à ses écrits.

Dans l'art italien du 15e siècle, la mésaventure de Virgile apparaît sur les miniatures du Triomphe de l'Amour que nous avons déjà cité. On ne la rencontre que très rarement parmi les peintures de cassone; nous ne connaissons que le petit panneau

1) Ettmüller, Mitteil. Antiq. Gesellsch. Zurich, V, 1866.

2) D. Comparetti, Virgilio nel Medio Evo, Firenze, 2 vol. 1896. E. Tea et E. Mieli, Virgilio nell arte figurativa, Emporio, Aout, 1931, p. 83.

3) Göbel, op. cit., I, p. 90.

dans la collection Lanckoronski, à Vienne, qui provient probablement d'un cassone; il semble être de facture vénitienne et dater d'environ 1500 [1]).

Dans une estampe florentine de la fin du 15e siècle, dont un exemplaire se trouve au Cabinet d'Estampes de Dresde, on voit à gauche la mésaventure du poète et à droite les Romains rallumant leurs torches en les mettant en contact direct avec la princesse nue; le fond est occupé par le Colisée. C'est un des cas exceptionnels où la vengeance de Virgile est représentée à côté de son déshonneur. Un autre spécimen est la xylographie du titre de l'Énéide, éditée à Paris en 1529 (fig. 521), utilisée aussi pour le „Vergier d'honneur nouvellement imprimé à Paris". Citons encore les sculptures sur les miséricordes des églises de Hoogstraten et de Courtrai [2]), où cependant la représentation n'est qu'ébauchée. Des images plus nettes sont celles d'une sculpture finement spirituelle sur un pilier du cloître de Cadouin (Dordogne) et d'un relief du 16e siècle provenant du tombeau de Philippe de Commines, actuellement à l'École des Beaux-Arts de Paris (fig. 522).

On rencontre encore le même sujet sur un coussin brodé de 1585, travail allemand qui faisait partie de la collection Figdor [3]). Autrefois on pouvait voir dans une maison, à Audenarde, en Flandre, un cul-de lampe où la scène de la vengeance seule était représentée d'une façon drolatique [4]).

En fait d'estampes, il y en a deux de Lucas de Leyde (fig. 523, 524), deux de Pencz, dont une a été imitée dans un petit relief en bois conservé au Musée de Vienne, et une plaquette dont un exemplaire se trouve au Musée de Berlin. Pour finir, nous signalerons deux xylographies d'un anonyme allemand, représentant la mésaventure du poète, et sa vengeance par laquelle la princesse fut mise en si vilaine posture [5]).

---

1) Schubring, op. cit., N° 779.
2) Maeterlinck, Le Genre satir. en sculpt., fig. 132, 133.
3) Kurth, op. cit., I, fig. 120.
4) Maeterlinck, op. cit., fig. 69.
5) Bartsch, op. cit., VII, p. 222; VIII, p. 190. Passavant, III, p. 6, 8. Vöge, Katal., N° 669. Fuchs, Sittengesch., I, pl. à la p. 144.

OUVRAGES CONSULTÉS

ALLEMAGNE, H. R. D', Les cartes à jouer du XIVe au XXe siècle, 2 vol., Paris, 1906, etc.

ANCONA, P. D', Le rappresentazioni allegoriche delle arte liberali nel medio evo e nel rinascimento, L'Arte, V, 1902, p. 137, 211, 269, 370.

— — Gli affreschi del castello di Manta nel Salluzese, L'Arte, VIII, 1905, p. 94.

— — Di alcuni codici miniati conservati nelle biblioteche tedesche e austriache, L'Arte, X, 1907, p. 25.

— — La miniatura fiorentina, 2 vol., Florence, 1914

— — L'uomo e le sue opere, Florence, 1923.

— — La miniature italienne du Xe au XVIe siècle, Paris-Bruxelles, 1925.

ANDELY, H. D', Le lai d'Aristote publié d'après le texte du Ms. 3516 de la Bibliothèque de l'Arsenal, par H. Héron, Rouen 1901.

ARSLAN, W., I Bassano, Bologne, 1931.

ATZ, K., Kunstgesch. von Tirol u. Vorarlberg, 2e édit., Innsbruck, 1909.

AUBERT, M., Die gotische Plastik Frankreichs, 1140—1225, Florence-Munich, 1929.

BACHA, E., Les très belles miniatures de la Bibliothèque Royale de Belgique, Bruxelles-Paris, 1913.

BALDASS, L., Die Wiener Gobelin-Sammlung, Vienne, 1920—21.

BALDI, B., Descrizione del palazzo ducale di Urbino, Rome, 1724.

BANGE, E. F., Peter Flötner (Meister der Graphik, 14), Leipzig, 1926.

— — Die Kleinplastik der deutschen Renaissance in Holz u. Stein, Florence-Munich, 1928.

BARBIER DE MONTAULT, Traité d'iconographie chrétienne, Paris, 1890.

BARILLI, A., L'allegorie della vita umana nel dipinto corregesco della camera di S. Paolo a Parma, Parme, 1906.

BARTOLI, I. Manoscritti della Biblioteca Nazionale di Firenze, Florence, 1897.

BARTSCH, A., Le peintre-graveur, Vienne, 1803—21 et suppléments, 1843, 1854. Nouvelle éd., Wurzbourg, 1920, etc.

BARZON, A., Le vertù nella sala della Ragione in Padova e nelle arte medievale, Padoue, 1920.

BARZON, A., I cieli e la lora influenza negli affreschi del Salone di Padova, Padoue, 1924.

BASTELAER, R. VAN, Les estampes de Peter Brueghel l'Ancien, Bruxelles, 1908.

BÄUMKER, W., Der Totentanz: Frankfurter Broschüren N. F. 2 N° 6, Francfort-sur-le-M., 1881.

BAYOT, A., Martin le Franc, L'Estrif de Fortune et de Vertu, 2 vol., Paris-Bruxelles-New-York, 1928.

BECHSTEIN, L., Die neueste Totentanzlitteratur, Deutsches Kunstblatt, hrsg. von Fr. Eggers, 1. Jhrg., Leipzig, 1850, N° 8ff.

BEENKEN, H., Bildwerke des Bamberger Domes aus dem XIII. Jahrh., Bonn, 1925.

BEETS, N., Lucas de Leyde, Bruxelles-Paris, 1913.

BEISSEL, ST., Des hl. Bernward Evangelienbuch im Dome zu Hildesheim, 3e édit., Hildesheim, 1894.

BERLINER, R., Die Bildwerke des bayerischen Nationalmuseums, IV, Bildwerk in Elfenbein, Knochen, etc., Augsbourg, 1926.

BERNARDINI. G., Poche spigolature in gallerie tedesche, Rassegna d'Arte, XI, 1911.

BERNHEIMER, Romanische Tierplastik, Munich, 1931.

BERTARELLI, A., L'imagerie populaire italienne, Paris, 1929.

BERTAUX, E., L'art dans l'Italie méridionale, I, Paris, 1904.

— — La peinture dans l'Italie méridionale du XIe au XIIIe siècle, dans l'Hist. de l'art dirigée par Michel, II², Paris, 1905.

— — La femme au moyen âge français, Revue de Paris, nov. 1909.

BERTOLLINI, G. L., Della rosa dei venti nel Exultet di Bari e di una figurazione geografica degli alti degli apostoli, Bollet. della Soc. geogr. ital., janvier 1911.

BIADENE, L., Carmina de Mensibus di Bonvesin de la Riva, Studi di filologia romana, IX, Turin, 1903, fasc. 24.

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE, Album de Villard de Honnecourt, Reprod. etc. du ms. fr. 19093, Paris, s. d.

— — Évangiles avec peintures byzantines du XIe siècle, ms. grec 74, 2 vol., Paris, s. d.

— — Peintures et initiales de la première Bible de Charles le Chauve, Paris, s. d.

Blum, A., Les origines du livre à gravures en France, Bruxelles, 1928.

Blum, A. et Ph. Lauer, La miniature française aux XIVe et XVe siècles, Paris-Bruxelles, 1930.

Bock, E., Holzschnitte des Meisters D. S., Berlin, 1924.

— — Gesch. der graphischen Kunst, Berlin, 1930.

Bode, W. von, Die italien. Bronzestatuetten der Renaissance, 3 vol. Berlin, 1907.

— — Bertoldo u. Lorenzo dei Medici, Fribourg-en-B., 1925.

Bode, W. von et W. F. Volbach, Mittelrheinische Ton- u. Steinmodelle aus der ersten Hälfte des XV. Jahrhunderts, Jahrb. der k. preuss. Kunstsamml., XXXIX, 1918, p. 89.

Bodmer, H., Leonardo. Klassiker der Kunst XXXVII, Stuttgart-Berlin, 1931.

Boeckler, A., Die Regensburger Prüfeninger Buchmalerei des XII. u. XIII. Jahrh., Munich, 1924.

Boinet, A., La miniature carolingienne, I, Paris, 1913.

Bombe, W., Der neuentdeckte Trionfo della Morte in Sta Croce, Cicerone, 1911.

— — La Biblioteca di Federigo da Montefeltro, Rassegna Marchigiana, VIII, 1930.

Bongioannini, E., Le vertù nelle arte rappresentative e nella letteratura, I, Turin, 1914.

Borenius, T., Some Italian cassone pictures, dans: Italienische Studien Paul Schubring gewidmet, Leipzig, 1906.

— — Burlington Magazine, sept. 1922.

— — English Primitives, Proceedings of the British Academy, XI, 1924.

Borenius, T. et E. W. Tristram, Englische Malerei des Mittelalters, Florence-Munich, (1927).

Borgeld, A., Aristoteles en Phyllis, een bijdrage tot de vergelijkende Literatuurgesch., Groningue, 1902.

Borrmann, R. etc., Aufnahmen mittelalterlicher Wand- u. Deckenmalereien in Deutschland, Berlin, s. d.

Borsari, L., Il Castello Bracciano, Rome, 1895.

Braun, E. W., Die deutschen Renaissanceplaketten der Samml. Alfr. Walcher von Molthein in Wien, Vienne, 1918.

Braun, J., Der christliche Altar, Munich, 2 vol., 1924.

Breede, E., Studien zu den lateinischeń u. deutschsprachlichen Totentanztexten des 13. bis 17. Jahrh., 1931.

Brink, J. ten, Geschiedenis der Nederlandsche Letterkunde, Amsterdam, 1897.

British Museum, Schools of Illumination, 4 vol., Londres, 1915.

Brockhaus, H., Ein alt-florentiner Kunstverlag. Mitteil. des kunsthist. Inst. in Florenz, 1904.

Bruck, R., Die Malereien in den Handschr. des Königr. Sachsen, Dresde, 1906.

Buberl, P., Die illum. Handschr. in Steiermark; Beschreib. Verz. der illum. Handschr. in Oesterreich, IV, Leipzig, 1911.

Buchheit, G., Der Totentanz, Leipzig, 1926.

Buchner, E., Der junge Schäufelein als Maler u. Zeichner, Festschrift für M. J. Friedländer, Leipzig, 1927.

Buchner, E. et K. Feuchtmayr, Beiträge zur Geschichte der deutschen Kunst, 2 vol., Augsbourg, 1924, etc.

Bühler, J., Die Kultur des Mittelalters, Leipzig, 1931, p. 46.

— — Das deutsche Geistesleben im Mittelalter.

Burckhardt, R. F., Gewirkte Bildteppiche etc. im hist. Museum zu Basel, Leipzig, 1923.

Burckhardt-Biedermann, Th., Ueber die Basler Totentänze: Beiträge zur vaterländischen Geschichte hrsg. v. der Historisch-Antiquarischen Gesellsch. in Basel, I, Bâle, 1882.

Burkhard, A., Hans Burgkmair D. Ä., Berlin, 1932.

Byvanck, A. W., Les principaux manuscrits à peintures de la Bibl. Royale des Pays-Bas, etc., Paris, 1924.

Byvanck, A. W. et G. J. Hoogewerff, Noord-Nederlandsche Miniaturen, 3 vol. (Edition française sous le titre: La Miniature hollandaise), La Haye, 1925 etc.

Cahier, Ch., Nouveaux mélanges d'archéol. etc., Paris, 1875.

Calabi, A., L'incisione italiana, Milan, 1931.

Calvert, A. F., The Spanish royal tapestries, Londres-New-York, 1921.

Cartari, V., Le Imagine degli dei degli antichi, Padoue, 1608.

Catalogue des livres précieux etc., faisant partie de la Bibliothèque de M. A. Firmon Didot, Paris, 1882.

Champfleury, Histoire de l'imagerie populaire, Paris, 1869.

— — Le musée secret de la caricature, Paris, 1888.

— — Histoire de la caricature au Moyen-Age, Paris, s. d.

Chiappelli, A., Arte domenicana del Trecento, Nuova Antologia, septembre 1907 et dans „Arte del Rinascimento", Rome, 1925.

Chmelarz, E., Le songe du pastourel de Jean Du Prier, Jahrb. kunsthist. Samml. allerh. Kaiserh., XIII, 1892.

— — König René der Gute u. die Hs. seines Romanes Cuer d'Amours espris in der k.k. Hofbibliothek., Jahrb. kunsthist. Samml. d. allerh. Kaiserh., XI, 1910.

Ciampoli, D., Il codice Orsini-Da Costa delle Rime e dei Trionfi di Francesco Petrarca, Rome, 1904.

Classiques de l'Art, Holbein, Paris, 1912.

— — Mantegna, Paris, 1911.

Clemen, P., Die romanische Monumentalmalerei in den Rheinlanden, Düsseldorf, 1916.

Clement, P., Belgische Kunstdenkmäler, I, Munich, 1923.

— — Von den Wandmalereien auf den Chorschränken des Kölner Domes, Wallraf Richartz Jahrbuch, I, 1924.

— — Die gotischen Monumentalmalereien der Rheinlande, 2 vol. Düsseldorf, 1930.

Clerval, L'enseignement des arts libéraux à Chartres et à Paris d'après l'Heptateuchon de Thierry de Chartres, Paris, 1889.

Cohen, G., Le théâtre en France au Moyen-Age, I, Paris, 1928.

Colasanti, A., Le stagioni nell'antichità e nell'arte cristiana, Rivista d'Italia, 1901.

Colvin, S., A Florentine picture chronicle, Londres, 1898.

Comparetti, D., Virgilio nel medio evo, 2 vol., Florence, 1896.

Corpet, E. F., Portraits des arts libéraux d'après les écrivains du Moyen-Age, Annales archéol., XVIII, 1858, p. 89.

Crescini, V., Gli affreschi epici medievali del museo di Treviso, Alti del R. Ist. Veneto di Scienze, Lett. e Arte, LXII, 1902—3, p. 267.

Curjel, H., Hans Baldung Grien, Munich, 1923.

Curtius, L., Wandmalerei Pompejis, Leipzig, 1929.

Dalton, O. M., Catalogue of the ivory carvings of the christian era etc., in the British Museum, Londres, 1909.

— — Byzantine Art and Archaeology, Oxford, 1911.

Dança (La) de la Muerte, herausgegeben von Florencio Janer, Paris, 1856.

Danse Macabre de Troyes: réimpression sous le titre la Grande Danse Macabre des hommes et des femmes, précédée du dict des trois mors et des trois vifz etc., Paris, s.d.

Darcel, A., La vie et la mort à Saint-Georges de Boscherville, Annales archéol., XXVII, p. 398.

Davidsohn, R., Geschichte von Florenz, IV, Berlin, 1922.

Dedekam, H., Baldisholttaeppet, Christiania, 1918.

Dehaisne, Histoire de l'art dans la Flandre, l'Artois et le Hainaut, I, Lille, 1886.

— — Documents etc. concernant l'hist. de l'art dans la Flandre, l'Artois et le Hainaut, I, Lille, 1886.

Dehio, G., Gesch. der deutschen Kunst, 3 vol., Berlin-Leipzig, 1919 etc.

— — Das Strassburger Münster, Munich, 1922.

Delaborde, H., La gravure en Italie avant Marc-Antoine, Paris-Londres, s.d.

Delen, A. J. J., Hist. de la gravure dans les Pays-Bas, I, Paris-Bruxelles, 1924.

Delisle, L., Poème adressé à Adèle, fille de Guillaume le Conquérant, par Baudri, abbé de Bourgeuil, Caen, 1871.

Destrée, J., Maître Philippe, auteur de cartons de tapisseries, Bruxelles, 1904.

Dexel, W., Untersuchungen über die französischen illum. Handschr. der Jenaer Universitätsbibliothek, Strasbourg, 1917.

Didot, P. Gélis, et H. Laffillée, La Peinture décorative en France du XIe au XVIe siècle, 2e éd., Paris, s. d.

Didron, Manuel d'iconographie chrétienne; guide de la peinture du Mont-Athos, Paris, 1845.

— — La vie humaine, Annales archéol., XV, p. 413.

— — Iconographie des quatre Vertus Cardinales, Annales archéol., XX.

Didron et Burges, Iconographie du Palais Ducal de Venise, Annales Archéol., XVII, p. 54 et 193.

Diehl, Ch., Manuel d'art byzantin, 2e édit., 3 vol., Paris, 1925, 1926, 1929.

Diez, E., Die Miniaturen des Wiener Dioskurides, Vienne, 1903.

Dodgson, Campbell, Catalogue of early German and Flemish Woodcuts in the British Museum, 2 vol., Londres, 1903.

Donnet, F., Note sur quelques tapisseries bruxelloises à Barcelone, Bulletin de l'Ac. Royale d'Archéol. de Belgique, 1912, p. 191.

Dorez, L., La canzone delle vertu e delle scienze di Bartolomeo di Bartolo da Bologna, Bergame, 1904.

Doring, O., Die Wandteppiche im Regensburger Rathaus, Ratisbonne, 1910.

Döring-Hirsch, Tod u. Jenseits im Spätmittelalter, Marbourg, 1927.

Doten (Der) Dantz mit Figuren, Clage und Antwort, Facsimile des Lübecker Totentanzes, 1489, Leipzig, 1921.

Douce, F., Holbein's Dance of Death etc., Londres, 1858.

Douët d'Arcq, Revue Archéol., 1858—59, p. 257, 340.

Duchatre, L. et R. Saulnier, L'imagerie populaire, Paris, 1925.

Dufour, V., Recherches sur la Danse Macabre peinte en 1485, extrait du Bibliophile français, Paris, 1873.

— — La Danse Macabre des Saints-Innocents de Paris, Paris 1874.

— — La Danse Macabre, peinte sous les Charniers des Saints-Innocents de Paris (1425), reproduction de l'édition princeps donnée par Guyot Marchant (1485), Paris, 1891.

Durrieu, P., La miniature flamande au temps de la cour de Bourgogne, Paris-Bruxelles, 1927.

Durrwächter, A., Die Totentanzforschung, Kempten et Munich, 1914.

Ebersolt, J., La miniature byzantine, Paris-Bruxelles, 1926.

Egidi, F., Le miniature dei codici barberiniani dei Documenti d'Amore, L'Arte, V, 1902, p. 1 et 78.

Ehl, H., Die ottonische Kölner Buchmalerei, Bonn-Leipzig, 1922.

Eichborn, K. Moritz, Der Skulpturencyclus in der Vorhalle des Freiburger Münsters, Strasbourg, 1899.

Eicken, H. von, Gesch. u. System der mittelalt. Weltanschauung, Stuttgart, 1887.

Ellissen, A., Geschichtliche Abhandlung über die Totentänze, etc., Goettingue, 1849.

Engelhardt, C. M., Herrad von Landsperg etc., und ihr Werk Hortus Deliciarum, 1918.

Escher, K., Untersuchungen zur Gesch. der Wand- u. Deckenmalerei in der Schweiz, Strasbourg, 1906.

Essling, Duc de Rivoli, O., Livres à figures vénitiens, 4 vol., Florence-Paris, 1907, etc.

Essling d', et E. Müntz, Pétrarque, Paris, 1902.

Ettmüller, Mitteil. Antiquar. Gesellsch. zu Zürich, 1866.

Eyssenhardt, F., De Nuptiis Philologiae e Mercurii, Leipzig, 1886.

Fabriczy, C. von, Italian medals, transl. Mrs. Hamilton, Londres, 1904.

Falke, O. von, Der Bronzeleuchter des Mailander Doms, Pantheon, VII, 1931, p. 127 et 196.

Faloci-Pulignani, D. M., Le arte e le lettere alla corte dei Trinci, Archiv. Stor. per le Marche e per l'Umbria, IV, 1888.

——Del palazzo Trinci, Bollet. della Dep. di Stor. Patr. per l'Umbria, XII, 1906, p. 133.

Farina, G., La pittura egiziana, Milan, 1929.

Fehse, W., Der Ursprung der Totentänze, Halle, 1907.

——Der oberdeutsche Totentanztext, Zeitschrift für deutsche Philologie, XL, 1908, p. 67.

——Das Totentanzproblem, idem, XLII, 1910, p. 261.

Feulner, A., Die deutsche Plastik des sechszehnten Jahrh., Florence-Munich, 1926.

Filangieri di Candida, Marciano Capella e la rappresentazione delle arte liberali nel medio evo e nel rinascimento, Flegrea, II, 1910, 2 octobre et 5 novembre.

Fiocco, G., Paolo Veronese, Bologne, 1928.

——L'architettura di Giovanni Maria Falconetto, Dedalo, XI, 1931, p. 1203.

Fischel, O., Die Zeichnungen der Umbrier, Berlin, 1917.

Flügel u. Ebeling, Geschichte des Grotesk-Komischen, Leipzig, 1861.

Fogolari, G., Ancora di Bartolomeo Bon, scultore veneziano, L'Arte, XXXV, janvier 1932, p. 27.

Förster, R., Die Verleumdung des Apelles in der Renaissance, Jahrb. f. k. preuss. Kunstsamml., XV, 1894, p. 27.

Fournival, Richard de, Le Bestiaire d'Amour suivi de la réponse de la Dame, éd. C. Hippeau, Paris, 1860.

Fraenger, W., Hans Weiditz u. Sebastian Brant, Leipzig, 1930.

Freyhan, R., English Influence on Parisian painting of ab. 1300, Burlington Magazine, LIV, 1929, p. 320.

Friedländer, M. J., Handzeichn. deutscher Meister in der Bibliothek zu Dessau, Stuttgart, 1914.

——Die Lübecker Bibel (1494), Munich, 1923.

——Lucas van Leyden, Leipzig, 1924.

——Die altniederl. Malerei, 9 vol., Berlin, 1924, etc.

Frimmel, Th., Beiträge zu einer Ikonographie des Todes, Mitteil. der k.k. Centralkomm. zur Erforsch. und Erhalt. der Kunst- und hist. Denkmale, X, 1884; XI, 1885; XII, 1886.

Fuchs, E., Die Frau in der Karikatur, Munich, 1906.

——Die Karikatur der europäischen Völker, 4e éd., 2 vol., Munich, 1921.

——Die Juden in der Karikatur, Munich, 1921.

——Gesch. der erotischen Kunst, 3 vol., Munich, (1928).

——Illustr. Sittengesch. vom Mittelalter bis zur Gegenwart, 6 vol., Munich, s. d.

Gabelentz, H. von der, Mittelalt. Plastik in Venedig, Leipzig, 1903.

——Die kirchl. Kunst im ital. Mittelalter, Strasbourg, 1907.

Gamba, C., Lorenzo Leonbruno, Rassegna d'Arte, VI, 1906, p. 92.

Geisberg, M., Der Meister E. S., Leipzig, (1924).

——Die Anfänge des deutschen Kupferstiches u. der Meister E. S., Leipzig, s. d.

——Die deutschen Einblatt-Holzschnitte, 40 fascicules, Munich. s. d.

——voir H. Schmidt.

Gerola, G., Il restauro del Buonconsiglio, Bollet. d'Arte del Minist. della Pubbl. Istr., Série II, Vol. III, 1924, p. 464.

Gerspach, La mosaïque, 3e éd., Paris, s. d.

Gheyn, J. van den, Le Psautier de Peterborough, Haarlem, s. d.

——Christine de Pisan (reprod. de miniat. de la Bibl. Royale de Bruxelles), Bruxelles, 1913.

Glaser, C., Lukas Cranach, Leipzig, 1921.

Gnoli, U., L'affresco di Collepepe, Bollet. d'arte del Minist. della Pubbl. Istr., déc. 1909.

——Pittori e miniatori nell'Umbria, Spolète, 1923.

Göbel, H., Wandteppiche, 4 vol., Leipzig, 1923.

Goldschmidt, A., Die Elfenbeinskulpturen, 4 vol., Berlin, 1914, etc.

——Die Bronzetüren von Nowgorod und Gnesen, Marbourg, 1932.

Goldschmidt, A. u. K. Weitzmann, Die byzantinischen Elfenbeinskulpturen des XI—XIII. Jahrh., I, Berlin, 1930.

Goldschmidt, F., K. Mus. zu Berlin, Beschreib. der Bildw. der christl. Epochen, II, Die ital. Bronzen der Renaissance u. der Barock, 3e éd., Berlin, 1914.

Goloubev, V., Les dessins de Jacopo Bellini au Louvre et au British Museum, Bruxelles, 1912.

Gonse, L., L'art gothique, Paris, s. d.

Gori, P., Firenze magnifica; le feste fiorentine etc. Florence, 1930.

Gotti, A., Del trionfo di S. Tommaso d'Aquino, dipinto nel Cappellone degli Spagnoli, Florence, 1887.

Graveurs (Les Grands), Holbein, Paris, 1914.

— — Mantegna et les graveurs préraphaélites italiens, Paris, 1914.

— — Marc-Antoine et les graveurs de l'école italienne du XVIe siècle, Paris, 1914.

Green, H., Andrea Alciati and his book of emblems, Londres, 1872.

Gregorio, G. De, Il libro dei vizi e delle vertù, Palerme, 1893.

Greischel, W., Der Magdeburger Dom, Berlin, 1929.

Gruyer, G., L'art ferrarais à l'époque des princes d'Este, 2 vol., Paris, 1897.

Guiffrey, J., Inventaires de Jean, duc de Berry, Paris, 1894.

— — Les dessins de Pisanello et de son école, conservés au Musée du Louvre, 4 vol., Paris, 1911.

— — La tapisserie aux XIVe et XVe siècles, dans l'Hist. de l'Art, dirigée par A. Michel, III1, p. 370.

— — Les tapisseries du XIIe à la fin du XVIe siècle, Paris, s. d.

— — et P. Marcel, La peinture française: Les primitifs, Paris, s. d.

Halm, Ph. M., Altbayerische Totendarstellungen, Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, 2. Halbband, 1909.

Hamann, R., The Girl and the Ram, Burlington Magazine, LX, février, 1932, p. 91.

ampe, Th., Nürnberger Ratsverlässe über Kunst u. Künstler; Quellenschr. f. Kunstgesch. u. Kunsttechn., N. F., XI, Vienne-Leipzig, 1904.

Hasak, Gesch. der deutschen Bildhauerkunst, im XIII. Jahrh., Berlin, 1899.

Hauber, A., Planetenkinderbilder u. Sternbilder, Strasbourg, 1916.

Hausenstein, W., Tafelmalerei der alten Franzosen, Munich, 1923.

Heider, G., Ueber das Glücksrad u. dessen Anwendung in der christl. Kunst, Mitteil. der Centralkomm. zur Erforsch. etc. der Baudenkmale, IV, 1859, p. 113.

Helm, R., Skelett u. Todesdarstellung bis zum Auftreten der Totentänze, Strasbourg, 1928.

Hermanin, F., La Farnesina, Bergame, 1927.

— — La vita nelle vecchie stampe, Spolète, (1928).

Hermann, H. J., Die illum. Handschr. in Tirol, Beschr. Verzeichn. der illum. Handschr. in Oesterreich, I, Leipzig, 1905.

— — Die frühmittelalt. Handschr. des Abendlandes, die illum. Handschr. u. Inkunabeln der Nationalbibl. in Wien, I, Leipzig, 1923.

Heurck, E. van et G. J. Boekenoogen, L'imagerie populaire des Pays-Bas, Paris, 1930.

Hevesy, A. de, Jacopo de Barbari, Paris-Bruxelles, 1925.

Hill, G. F., Select Italian medals of the Renaissance in the British Museum, Londres, 1915.

— — A Corpus of Italian medals of the Renaissance before Cellini, 2 vol., Londres, 1930.

Hind, A. M., Cristofano Robetta, The Print Collectors, Quarterly, X4, déc. 1923, p. 369.

— — An undescribed Sheet of Drawings by N. A. Mair of Landshut, Festschrift für Max J. Friedländer, Leipzig, 1927.

Hind, A. M. et S. Colvin, Catalogue of early Italian engravings etc. in the British Museum, Londres, 1910.

Hippeau voir Fournival.

Hirschmann, O., Verzeichnis der graphischen Werke von Hendrick Goltzius, Leipzig, 1921.

Hirth, G., Les grands illustrateurs, 6 vol., Leipzig-Munich, s. d.

Hoffmann, P. Th., Der mittelalterl. Mensch, Gotha, 1922.

Hoogewerff, G. J., L'iconologie et son importance pour l'étude systématique de l'art chrétien, Rivista d'archeol. crist., 1931, p. 53.

Horne, H. P., Alessandro Filipepi commonly called Sandro Botticelli, Londres, 1908.

Huizinga, J., Herfsttij der middeleeuwen, Haarlem 1919.

Ilg, A., Zur Philosophie der Todesvorstellungen im Mittelalter, Mitteilungen der k.k. Centralkomm. zur Erforsch. und Erhalt. der Kunst- und histor. Denkmale, XV, 1970.

— — Todesvorstellungen vor den Totentänzen, idem, XVII, 1872.

Kahn, R., Die Graphik des Lucas van Leyden, Strasbourg, 1920.

Karlinger, H., Die hochromanische Wandmalerei in Regensburg, Munich-Berlin-Leipzig, 1920.

Karpeles, G., Allgemeine Gesch. der Litteratur, vol., Berlin, 1891.

Kendrick, A. F., Victoria and Albert Museum, Catalogue of tapestries, Londres, 1924.

Keyser, C. E., A list of buildings in Great Britain and Ireland having mural and other painted decorations etc., 3e éd., Londres, 1883.

Koechlin, C., Les ivoires gothiques français, 3 vol., Paris, 1924.

Kohlhaussen, H., Minnekästchen im Mittelalter, Berlin, 1928.

Kraus, F. X., Die Miniat. der Manesseschen Liederhandschr. Strasbourg, 1887.

Kriegbaum, F., Ein verschollenes Brunnenwerk des Bartol. Ammanati. Mitteil. des Kunsthist. Inst. in Florenz. III, 1919, p. 71.

Kris, E., Meister u. Meisterwerke der Steinschneidekunst in der ital. Renaissance, 2 vol., Vienne, 1929.

Kris, E., Zu den Werken Peter Flötners u. zur Gesch. der Nürnberger Goldschmiedekunst, Pantheon, mars, 1931, p. 95.
Kristeller, P., Sulle origini dell'incisione in rame in Italia, Archiv. Stor. dell'Arte, VI, 1893, p. 392.
— — Italienische Niellodrücke und der Kupferstich des XV. Jahrh., Jahrb. f. Künstl. u. Kunstwiss., 1894, p. 94.
— — Early Florentine woodcuts, Londres, 1897.
— — Florentinische Zierstücke in Kupferstich aus dem XV. Jahrh., Berlin, 1909.
— — Die Lombardische Graphik der Renaissance, Berlin, 1913.
Künstle, K., Die Legende der drei Lebenden u. der drei Toten u. der Totentanz, Fribourg, 1908.
Kupka, P., Ueber mittelalterl. Totentänze, Beilage zum Programm des Gymnas. zu Stendal, 1905.
Kurth, B., Gotische Bildteppiche aus Frankreich u. Flandern, Munich, 1923.
— — Die deutschen Bildteppiche des Mittelalters, 3 vol., Vienne, 1926, etc.

Lacroix, P., La vie militaire et religieuse au Moyen-Age et à l'époque de la Renaissance, Paris, 1873.
— — Mœurs, usages et costumes au Moyen-Age et à l'époque de la Renaissance, Paris, 1873.
— — Sciences et Lettres au Moyen-Age et à l'époque de la Renaissance, Paris, 1877.
— — Les arts au Moyen-Age et à l'époque de la Renaissance, Paris, 1877.
Langlois, E. H., Essai historique, philosophique et pittoresque sur les Danses des Morts, Rouen, 1852.
Lanna, A. R. von, Die Kupferstichsammlung Lanna von Prag, 2 vol., Prague, 1895.
Largajolli, D., Una danza dei morti del secolo XVI nell' Alto Trento, 1886.
Lauer, Ph., Les enluminures romanes des manuscrits de la Bibliothèque Nationale, Paris, 1927.
Lavallée, P., Le dessin français du XIIIe au XVIe siècle, Paris, 1930.
Lehrs, M., Wenzel von Olmutz, Dresde, 1889.
— — Schaüfelein als Kupferstecher, Chron. f. vervielfält. Kunst, II, 1889, p. 75, 91.
— — Die Spielkarten des Meisters E. S., Chalkographische Gesellschaft, 1891.
— — Der Meister der Liebesgärten, Leipzig, 1893.
— — Der Meister des Hausbuchs, Chalkographische Gesellschaft, 1893—94.
— — Schongauer, Graphische Gesellschaft (Ausserord. Veröffentl.), 1914.
Leidinger, G., Albrecht Dürers u. Lukas Cranachs Randzeichungen zum Gebetbuche Kaiser Maximilians I. etc., Munich, 1922.
— — Das sogenannte Evangeliarium Kaiser Ottos III, Miniat. aus Hsn. der k. Hof- u. Staatsbibliothek in München, Munich, s. d.
Leitschuh, F. F., Gesch. der karolingischen Malerei, Berlin, 1894.
Lensi, A., Palazzo Vecchio, Milan-Rome, 1929.
Leroquais, V., Le Bréviaire de Philippe le Bon, 2 vol., Paris etc., 1929.
Lessing, J., et M. Creutz, Wandteppiche und Decken des Mittelalters in Deutschland, Berlin, s. d.
Lethaby, W. R., Mediaeval Paintings at Westminster, Proceedings of the British Academy, XIII, 1927.
Leyen, F. v. d. et A. Spamer, Die altdeutschen Wandteppiche im Regensburger Rathause, Ratisbonne, 1910.
Lichtenberg, R. von, Ueber den Humor bei den deutschen Kupferstechern u. Holzschnittkünstlern, Strasbourg, 1896.
Lieure, J., La Gravure en France au XVIe siècle etc., Paris-Bruxelles, 1927.
Lisini, A., Le tavolette dipinti di Biccherna e di Gabella del R. Archivio di Stato in Siena, Sienne, 1901.
Loomis, R. S., The allegorical siege in the Art of the Middle Ages, American Journal of Archeology, 1914, III, p. 255.
Luchaire, A., La société française au temps de Philippe-Auguste, Paris, 1909.
Ludwig, G., Das venezianische Hausrat, Italienische Forschungen, I, 1906, p. 187.
Lyell, J. P. R., Early book illustration in Spain, Londres, 1926.
Lyna, F., Le mortifiement de vaine plaisance de René d'Anjou, Bruxelles-Paris, 1926.

Maeterlinck, L., Le genre satirique dans la peinture flamande, 2e éd., Bruxelles, 1907.
Maeterlinck, L., Le genre satirique dans la sculpture flamande et wallonne, Paris, 1910.
Malaguzzi-Valeri, F., La corte di Lodovico il Moro, 4 vol., Milan, 1915, etc.
Mâle, E., Les arts libéraux dans la statuaire du Moyen-Age, Revue Archéol., 1891, p. 339.
— — L'art religieux du XIIIe siècle en France, Paris, 1902.
— — L'idée de la mort et la danse macabre, Revue des Deux Mondes, XXXII, 1906.
— — L'art religieux de la fin du Moyen-Age en France, Paris, 1908.
— — L'art religieux du XIIe siècle en France, Paris, 1922.
Marignan, A., Étude sur l'Hortus Deliciarum, Strasbourg, 1910.
Marle, Raimond van, The development of the Italian Schools of Painting, 18 vol., en cours de publication, La Haye, 1923, etc.
— — Paintings of the beginning of the fourteenth century in the church of S. Flaviano at Montefiascone, Art Studies, 1924.
— — L'iconographie de la décoration profane des demeures princières en France et en Italie aux XIVe et XVe siècles, Gazette des Beaux-Arts, oct.-déc. 1926.
— — Un candelabro dipinto da Lippo Vanni, La Diana, III, 1928, fasc. 1.

Marques Typographiques des imprimeurs et libraires qui ont exercé dans les Pays-Bas, et marques typographiques des imprimeurs et libraires belges établis à l'étranger, 2 vol., Gand, 1894.

Marquet de Vasselot, J. J., Les tapisseries dites de la Dame à la Licorne, Paris, s. d.

Martin, H., La miniature française du XIIIe au XVe siècle, Paris-Bruxelles, 1923.

— — Joyaux de l'enluminure à la Bibliothèque Nationale, Paris-Bruxelles, 1928.

— — Les peintures de manuscrits et la miniature en France, Paris, s. d.

Maskell, W., Description of the ivories in the South Kensington Museum, Londres, 1872.

Massmann, H. F., Litteratur der Totentänze, Leipzig, 1840.

Mayer, A. L., Gesch. der spanischen Malerei, 2 vol., Leipzig, 1913, etc.

— — Jacopo Tintoretto, 2 vol., Munich, 1923.

Medding, W., Die Westportale der Kathedrale von Amiens, Augsbourg, 1930.

Meder, J., Handzeichnungen alter Meister aus der Albertina u. andern Sammlungen, 12 vol., Vienne, s. d.

Medin, A., Ballata della Fortuna, Bologne, 1889.

Meier, P. G., Diesieben freien Künste im Mittelalter, Jahresber. über die Lehre, etc., Anstalt des Benediktiner Stiftes Maria Einsiedeln, 1885—86.

Mérimée, Annales archéol., X, p. 287.

Merino, F., La Danza Macabre, Etudio critico literario, Madrid, 1884.

Michel, A., Formation et développement de la sculpture gothique du milieu du XIIe à la fin du XIIIe siècle, dans l'Histoire de l'Art, dirigée par A. Michel, II1, Paris, 1906, p. 125.

Migeon, G., Une tapisserie flamande du début du XVIe siècle, Les Musées de France, 1911.

Millar, E. G., La miniature anglaise du XIVe et du XVe siècle, Paris-Bruxelles, 1928.

Millet, G., Recherches sur l'iconographie de l'Évangile etc. d'après les monuments de Mistra, de la Macédoine et du Mont-Athos, Paris, 1916.

Misciatelli, P., Cassoni senesi, Diana, IV, 1929, p. 124.

Molinier, E., Les Plaquettes, I, Paris, 1886.

— — Catalogue des ivoires: Musée National du Louvre, Paris, 1896.

Möller, E., Salai u. Leonardo da Vinci, Jahrb. der kunsthist. Samml. in Wien, N. F., 1928.

Molmenti, P., L'arte enciclopedica dell' età di Mezzo, Nuova Antologia, XXXI, avril 1896.

Molsdorf, W., Christliche Symbolik der mittelalterl. Kunst, Leipzig, 1926.

Morassi, A., I pittori alla corte di Bernardo Clèsio a Trento, II, Gerolamo Romanino, Boll. d'arte del Minist. dell Ed. Naz. IX, 1930, p. 322.

Morici, G., La poesia delle stagioni, Nuova Antologia, 1er déc. 1893, p. 479.

Morpurgo, S., Un affresco perduto di Giotto, Florence, 1897.

— — Il Romeo e la Fortuna, Venise, 1900.

Motta Ciaccio, L., Gli affreschi di S. Maria di Vezzolano etc., L'Arte, XIII, 1910, p. 336.

Mour-Eichborn, K., Der Skulpturencyklus der Vorhalle des Freiburger Münsters, Strasbourg, 1899.

Muñoz, A., Le rappresentazione allegoriche della vita nell'arte bizantina, L'Arte, VII, 1904, p. 103; IX, 1906, p. 212.

— — L'art byzantin à l'exposition de Grotta ferrata, Rome, 1906.

— — Alcune fonti letterarie per la storia dell' arte bizantina, Nuovo Boll. di archeol. cristiana, X, p. 221.

Müntz, E., Études iconographiques et archéologiques sur le Moyen-Age, Paris, 1887.

Musil, A., Kuseir Amra und andere Schlösser Ost. von Moah, Sitzungsber. der k. Ak. der Wiss. in Wien, Phil.-hist. Klasse, CXLIV, Vienne, 1902.

— — Kuseir Amra, Kaiserl. Akademie der Wissensch., Vienne, 1907.

Muther, R., Die deutsche Buchillustration der Gothik u. Frührenaissance, Munich-Leipzig, 1884.

Norden, E., Antike Kunstprosa, 2 vol., Leipzig, 1908.

Nijhoff, W., L'art typographique dans les Pays-Bas pendant les années 1500 à 1540. Reproduction en fac-similé des caractères typographiques, marques d'imprimeurs, gravures sur bois et autres ornements employés pendant cette période, La Haye, 1926.

Oechelhausser, A. von, Die Miniaturen der Universitätsbibliothek zu Heidelberg, Heidelberg, 1887.

— — Der Bilderkreis zum Wälschen Gaste des Thomasin von Zerclare, Heidelberg, 1890.

Offner, R., Jacopo del Casentino, Boll. d'arte del Minist. della Pubbl. Istr., déc. 1923.

— — Italian primitives at Yale University, New-Haven, 1927.

Omont, H., Fac-similés des miniatures des plus anciens manuscrits grecs de la Bibliothèque Nationale, nouv. éd., Paris, 1929.

Osmond, P. H., Paolo Veronese, Londres, 1927.

Papini, R., Catalogo delle cose d'arte e di antichità d'Italia: Pisa, Rome, 1912.

Parker, K. T., North Italian Drawings of the Quattrocento, Londres, 1927.

Passavant, J. D., Le peintre-graveur, 6 vol., Leipzig 1860, etc.

Pauli. G., Hans Sebald Beham, Strasbourg. 1901.

— — Bartel Beham in seiner Künstlerentwickelung, Mitt. der Gesellsch. f. vervielf. Kunst, 1905.

— — Hans Sebald Beham, Nachträge etc., Strasbourg, 1911.

— — Barthel Beham, Strasbourg, 1911.

PEIGNOT, G., Recherches sur les danses des morts, Paris, 1826.

PERGER, A. VON, Ueber die Legende von den drei Lebenden u. den drei Toten, Mitteil. Albertina Verein, Vienne, XV, p. 133.

PERKINS, F. MASON, Dipinti senesi sconosciuti e inediti, Rassegna d'Arte, XIV, 1914, p. 101.

PFISTER, K., Hieronymus Bosch, Potsdam, 1922.

PINDER, W., Die deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalt. bis zum Ende der Renaissance, 2 vol. (Handb. der Kunstwiss.), Wildpark-Potsdam. 1929.

PIPER, F., Mythologie u. Symbolik der christl. Kunst, 2 vol., Weimar, 1847—51.

PITTALUGA, M., L'incisione italiana nel cinquecento, Milan, 1930.

PLANISCIG, L., Venezianische Bildhauer der Renaissance, Vienne, 1921.

— — Kunsthist. Mus. in Wien, Publikationen etc., IV, Die Bronzeplastiken, Vienne, 1924.

— — Die Bildhauer Venedigs in der ersten Hälfte des Quattrocento, Jahrb. der kunsthist. Samml. in Wien, N. F. IV, 1930, p. 47.

— — Piccoli bronzi italiani del rinascimento, Milan, 1930.

— — Maffeo Oliviero, Dedalo, XII, janvier, 1932, p. 34.

POPHAM, A. E., Italian Drawings Exhib. at the R. Academy, London, 1930, Londres, 1931.

POPP, A. E., Leonardo da Vinci. Zeichnungen, Munich, 1928.

PORTER, A. KINGSLEY, Lombard architecture, II, New Haven-Londres-Oxford, 1916.

— — Romanesque sculpture of the pilgrimage roads, 10 vol., Boston, 1923.

PREMERSTEIN, Anicia Juliana, Jahrb. kunsthist. Samml. allerh. Kaiserh., XXIV, 1903, p. 105.

PREMERSTEIN, WESSELY, MANTUANI, Dioscurides, Leyde, 1906.

PRIOR, E., ET A. GARDNER, An account of mediaeval figure sculpture in England, Cambridge, 1912.

PRÜFER, TH., Der Totentanz in der Marienkirche zu Berlin etc., Berlin, 1883.

QUICHERAT, M. J., Les vers du maître H. Baude, poète du XVe siècle: Le trésor des pièces rares ou inédites, V, Paris, 1856, p. 95.

RAHN, J. R., Die mittelalterl. Wandgemälde in der italien. Schweiz, Zurich, 1881.

REICKE, E., Der Gelehrte in der deutschen Vergangenheit, 2e éd., Iéna, 1924.

— — Lehrer u. Unterrichtswesen in der deutschen Vergangenheit, 2e éd., Iéna, 1924.

REIMERS, Peter Flötner, Munich, 1890.

REINACH, S., Répertoire de peintures du Moyen-Age et de la Renaissance, 6 vol., Paris, 1905, etc.

— — Répertoire de reliefs grecs et romains, Paris, 3 vol., 1912.

REINACH, S., Répertoire de peintures grecques et romainse, Paris, 1922.

REITZENSTEIN, H. VON, Clemens Grab. zu Bamberg, Münchener Jahrb. der bild. Kunst, N. F., VI, 1929, fasc. 3.

REVELLI, P., Una rosa dei venti del sec. IX, Bollet. della Soc. Geogr. ital., mars, 1910.

RICCI, C., Jacopo Bellini e i suoi libri di disegni, Florence, 1908.

— — Il Tempio Malatestiana, Milan-Rome, s. d.

RICHTER, J. P., Quellen der byzant. Kunstgesch.; Quellenschr. f. Kunstgesch. u. Kunsttechn. etc. VIII, Vienne, 1897, p. 384.

RIEGL, A., Die mittelalterl. Kalenderillustr., Mitteil. des Inst. f. oesterr. Geschichtsforsch., X, p. 1.

ROHAULT DE HENRY, CH., La Sainte Vierge, 2 vol., Paris, 1881.

ROMANOV, I. V., The Flemish Tapestry „Spes" in the Moscow Museum, Art in America, août, 1929, p. 223.

RÖTTINGER, H., Hans Weiditz der Petrarkameister, Strasbourg, 1904.

— — Die Holzschnitte des Georg Pencz, Leipzig, 1914.

— — Die Holzschnitte Bartel Behams, Strasbourg, 1921.

— — Erhard Schön und Niklas Stör, Strasbourg, 1925.

— — Ergänzungen etc. des Sebald Beham-Katalogs Gustav Paulis, Strasbourg, 1927.

RUBBIANI, A., Il castello di Giovanni II Bentivoglio a Ponte Poledrano, Bologne, 1914.

SALINAS, A., Monumenti inediti di Lentini e di Nolo, L'Arte, VI, p. 159.

SALMI, M., Gli affreschi del palazzo Trinci a Foligno, Bollet. d'Arte del Minist. della Pubbl. Istr., XIII déc., 1919.

SAUERLANDT, M., Kleinplastik der deutschen Renaissance, Königstein-Leipzig, 1927.

SCHILLING, E., Nürnberger Handzeichnungen des XV. u. XVI. Jahrh., Fribourg-en-B., 1929.

SCHLOSSER, J. VON, Beiträge zur Kunstgeschichte, Vienne, 1891.

—— Schriftquellen zur Geschichte der karolingischen Kunst, Quellenschriften f. Kunstgesch. u Kunsttechn., N. F., IV, Vienne, 1892, p. 389.

— — Quellenbuch zur Kunstgesch. des abendländ. Mittelalters; Quellenschr. f. Kunstwiss. u. Kunsttech., N. F., VII, Vienne, 1896, p. 268.

— —Die Bilderhandschriften des Königs Wenzel I, Jahrb. d. kunsthist. Samml. des allerh. Kaiserh., XIV, 1893, p. 215.

— — Elfenbein Satteln., Idem, XV, 1894, p. 260.

— — Ein veronesisches Bilderbuch u. die höfische Kunst des XIV. Jahrh., Idem, XVIII, 1895.

— — Giusto's Fresken in Padua u. die Vorläufer der Stanza della Signatura, Idem, XVII, 1896, p. 13.

— — Die Werkstatt der Embriachi in Venedig, Idem, XXII, 1899, p. 220.

Schlosser, J. von, Zur Kentniss der künstlerischen Ueberlieferung im späteren Mittelalter, Idem, XXIII, 1903.

— — Die Wandgemälde aus Schloss Lichtenberg in Tirol, Vienne, 1916.

Schlumberger, G., L'Épopée byzantine à la fin du dixième siècle, 3 vol., Paris, 1900.

Schmarsow, A., Melozzo da Forli, Berlin-Stuttgart, 1886.

Schmeller, Carmina burana, Breslau, 1894.

Schmid, H. A., Holbeins Totentanz, ein politisches Bekenntniss, Schweiz. Monatsh. f. Politik u. Kultur, 1928.

Schmidt, H., Bilder-Katalog zu Max Geisberg, Der deutsche Einblatt-Holzschnitt, Münich, 1930.

Schmitt, O., Straszburg in der süddeutschen Monumentalplastik im 13. u. 14. Jahrh., Städeljahrb., II, 1922, Francfort-s.-le-M., p. 109.

Schmitz, H., Bildteppiche, Berlin, 1921.

Schneider, R. von, Ueber das Kairos-Relief in Torcello, Serta Hartelcana, Vienne, 1896.

Schreiber, W. L., Manuel de l'amateur de la gravure sur bois et sur métal, 4 vol., Berlin, 1891, etc.

— — Der Totentanz, Blockbuch von etwa 1465. 27 Darstellungen in photolithographischen Nachbildungen nach dem einzigen Exemplar im Cod. Palat. germ. 438 der Heidelberger Universitätsbibliothek, Leipzig, 1900.

Schretlen, M. J., Dutch and Flemish Woodcuts of the fifteenth century, Londres, 1925.

Schubring, P., Cassoni, Leipzig, 1915, et supplément.

— — Illustrationen zu Dantes Göttlicher Komödie, Zurich-Leipzig-Vienne, 1931.

Schuette, M., Gestickte Bildteppiche u. Decke des Mittelalters, 2 vol., Leipzig, 1926—29.

Schultz, A., Deutsches Leben im XIV. und XV. Jahrh., 2 vol., Vienne, etc., 1892.

Schultz, J., De Nederlandsche Doodendans, Utrecht, 1849.

Scott Warthin, A., The Physician of the Dance of Death, New-York, 1931.

Seelmann, W., Die Totentänze des Mittelalters, Jahrb. des Vereins f. niederdeutsche Sprachforschung, XVII, 1891.

Seemann, A., Der Brunnen des Lebens von Hans Holbein, Zeitschrift f. bildende Kunst, mai, 1930.

Seroux d'Agincourt, G. B. L. S., Storia dell'arte dimonstrata coi monumenti etc., 8 vol., Prato, 1826—1829, trad. du français.

Shepard, O., The Lore of the Unicorn, Londres, 1930.

Siple, W. H., Cardinal Fery de Clugny's tapestries, International Studio, février 1929, p. 40.

Sirén, O., Dessins et tableaux de la Renaissance italienne dans les collections de la Suède, Stockholm, 1902.

— — A descriptive catalogue of the pictures in the Jarves Collection, Yale University, New-Haven, 1916.

— — Italienska Handteckningar etc. Nationalmus. (Stockholm), Stockholm, 1917.

Smital O., et E. Winkler, René V d'Anjou, Livre des Cuers d'Amours espris, Vienne, s. d.

Soulier, G., Les influences orientales sur la peinture toscane, Paris, 1924.

Sphaera (De), Il manoscritto estense ,,De Sphaera'', Modène, 1914.

Stadler, F. J., Michael Wolgemut u. die Nürnberger Holzschnitte etc., 2 vol., Strasbourg, 1913.

Stammler, W., Der Totentanz, Leipzig, 1922.

Stein, W., Holbein, Berlin, 1929.

Steinbart, K., Die niederl. Hofmaler der bayerischen Herzöge, Marburger Jahrb. f. Kunstwiss., IV.

Steinbüchel, Reliquienschreine der Kathedral zu Graz, Mitteil. der k.k. Centralkommission, IV, p. 127; XVIII, p. 151.

Steinhausen, G., Der Kaufmann, 2e éd., Iéna, 1924.

Stettiner, M., Die illustrierten Prudentius Handschriften, Berlin, 1895.

Stix, A. u. L. Fröhlich-Bum, Die Zeichnungen der toskanischen, umbrischen u. römischen Schulen: Beschreib. Kat. der Handzeichn. in der Albertina, III, Vienne, 1932.

Storck, W. F., Die Legende von den drei Lebenden u. den drei Toten, Heidelberg, 1910.

— — Das Vado Mori, Zeitschr. f. deutsche Philologie, XLII, 1910, p. 422.

Straub, A., et G. Keller, Herrade de Landsperg, Hortus deliciarum, Reproduction héliographique etc., 1899.

Strong, E., La Scultura romana de Augusto a Constantino, 2 vol., Florence, 1926.

Strzygowski, J., Cimabue und Rom, Vienne, 1888.

— — Die Kalenderbilder des Chronographen vom Jahr 354, Jahrb. k. deut. archeol. Instituts, Berlin, 1888.

— — Der Bilderkreis des griechischen Physiologus, Leipzig, 1899.

— — Eine Alexandrische Weltchronik, Denkschr. der kais. Akad. der Wiss. in Wien, LI, 1905.

— — Altai-Iran und Völkerwanderung, Leipzig, 1917.

— — Monatcyclen der byz. Kunst, Repert., XI, p. 23.

Suida, W., Die Jugendwerke des Bartolomeo Guardi genannt Bramantino, Jahrb. der kunsthist. Samml. des allerh. Kaiserh. XXV, 1904.

— — Leonardo u sein Kreis, Munich, 1929.

Swarzenski, G., Die Salzburger Malerei, 2 vol., Leipzig, 1908.

— — Nicola Pisano, Francfort-s.-le-M., 1926.

Swarzenski, G., et R. Schilling, Die illumin. Handschr. u. Einzelminiat. des Mittelalt. und der Renaiss. in Frankfurter Besitz, Francfort-s.-le-M., 1929.

Tarchiani, N., Gli Affreschi dell'Orcagna scoperti in Sta Croce, Marzocco, 23 juillet 1911.

Taurisano, I., Il Capitolo di Sta Maria Novella, Il Rosario, 1er avril 1916, p. 217.

Testi, L., Le Baptistère de Parme, Florence, 1916.

Thomson, W. G., History of Tapestry, Londres, 1906.
Tietschowitz, B. von, Das Chorgestühl des Kölner Domes, Marbourg, 1930.
Tietze, H., Beichreib. Verzeich. der illum. Handschr. in Oesterreich, II, illum. Handschr. in Salzburg, Leipzig, 1905.
— — Die illumin. Handschr. der Rossiana in Wien-Lainz: Beschr. Verz. der illum. Handschr. in Oesterreich, Leipzig, 1911.
Tietze, H., et E. Tietze Conrad, Der junge Dürer, Augsbourg, 1928.
Tikkanen, Eine illustr. Klimaxhandschr. der vaticanischen Bibliothek, Helsingfors, 1890.
Toesca, P., Gli affreschi della cattedrale di Anagni, Le Gallerie Nazionali Italiane, V, Rome, 1902, p. 116.
— — Un mosaïco pavimentario dell'età romanica, L'Arte, XII, 1909, p. 461.
— — Catalogo delle cose d'arte e di antichita d'Italia: Aoste, Rome, 1911.
Traube, Karolingische Dichtungen, Munich, 1888.
Trésors de l'art flamand, 2 vol., Paris, 1932.
Tristram, E. W., Burlington Magazine, XXXI, 1917, p. 135.

Underhill, E., The Fountain of Life, Burlington Magazine, XVII, 1910, p. 99.

Vallardi, G., Trionfo e Danza della Morte o Danza Macabra a Clusone, Dogma della Morte e Pisogne, Milan, 1859.
Vasari, G., Le vite de piu eccellenti pittori etc., éd. G. Milanesi, 9 vol., Florence, 1878 etc.
Vavalà, E. Sandberg, La Pittura veronese del trecento e del primo del quattrocento, Vérone, 1926.
Venturi, A., Il libro di Giusto per la cappella degli Eremitani in Padova, Gallerie Naz. Ital., IV, 1889, p. 345; V, 1902, p. 391.
— — Storia dell'arte italiana, 15 vol., Milan, 1900 etc.
— — La fonte di una composizione di Guariento, L'Arte, XIV, 1917, p. 54.
— — Storia dell' arte italiana, 16 vol., Milan, 1900 etc.
Venturi, L., Un cofanetto francese del trecento, Dedalo, 1, 1920, p. 515.
Vigo, P., Le Danze Macabre in Italia, Bergame, 1901.
Viollet-le-Duc, E., Dictionnaire raisonné de l'architecture, II, Paris, 1875.
Vita, A. Del, Il duomo di Arezzo, Milan, s. d.
Vito-Battaglia, S., De, Una carità de Francesco Salviati, Vita Artistica, III, 1932, p. 14.
Vitry, P., Die gotische Plastik Frankreichs 1226—70, Florence-Munich, 1929, pl. 4.
Vitry, P. et G. Brière, Documents de la sculpture française au Moyen-Age, Paris, 1906.
Vöge, W., Eine deutsche Malerschule aus der Wende des ersten Jahrtausends, Trèves, 1891.
— — Die deutschen Bildwerke und der andern cisalpin. Länder: K. Museen zu Berlin, Beschreib. der Bildwerke der christl. Epochen, IV, 2e éd., Berlin, 1910.
Voss, H., Die Malerei der Spätrenaissance in Rom u. Florenz, 2 vol., Berlin, 1920.
— — Albrecht Altdorfer u. Wolf Huber, Leipzig, s. d.

Wackernagel, M., Die Plastik des XI. u. XII. Jahrhs. in Apulien. Leipzig, 1911.
Waldmann, S., Die Nürnberger Kleinmeister, Leipzig. s. d.
Warburg, A., Sandro Botticelli's Geburt der Venus und Frühling, Leipzig, 1893.
Warren, F., The Dance of Death, Londres, 1931.
Weese, A., Die Bamberger Domskulpturen, Strasbourg, 1914.
Weigel, R., Catalog von Kunstsachen u. Büchern, 5 vol., Leipzig, 1833—65.
Weinberger, M., Wolfgang Huber, Leipzig, 1930.
Weinhold, Glücksrad u. Lebensrad, Abhandl. preuss. Akad., Berlin, 1892.
Weisbach, W., Francesco Pesellino etc., Berlin, 1901.
Westphal, D., Bonifazio Veronese, Munich, 1931.
Westwood, J. O., A descriptive catalogue of the fictile ivories in the South Kensington Museum, Londres, 1876.
White, B., The Dance of Death, Londres, 1931.
Willshire, W. Hughes, A descriptive catalogue of early prints in the British Museum, I, German and Flemish Schools, 2 vol., Londres, 1879, 1883.
Witkowski, G. J., L'Art profane à l'église; l'Étranger, Paris, 1908.
— — Les licences de l'art chrétien, nouv. éd., Paris, 1920.
Wölfflin, H., Die Bamberger Apokalypse, Munich, 1921.
Wood Brown, J., The Dominican Church of Sta Maria Novella at Florence, Edimbourg, 1902.
Wright, Th., Histoire de la caricature et du grotesque dans la littérature et dans l'art, trad. par O. Sachot, nouv. éd., Paris, s. d.
Wulff, Altchristl. u. mittelalt. byzant. u. italien. Bildwerke: K. Mus. zu Berlin, Berlin, 1909.

Zimmermann, M. G., Die bildenden Künste am Hof Herzog Albrechts V. von Bayern, Strasbourg, 1895.
Zottmann, L., Zur Kunst der Bassani, Strasbourg, 1908.

CORRECTIONS

Page 80, ligne 10, au lieu de: British Museum, lire: Victoria and Albert Museum.
Page 125, sous la fig. 143, au lieu de: Le Triomphe de la Renommée, lire: Le Triomphe du Temps.
Page 128, sous la fig. 146, au lieu de: Les Triomphes de la Chasteté et de l'Amour, lire: Le Triomphe de la mort sur la Chasteté.

BIBLIOTHEQUE NATIONALE DE FRANCE
3.7531.00194855.4